

معهد الفنون الشعبية !

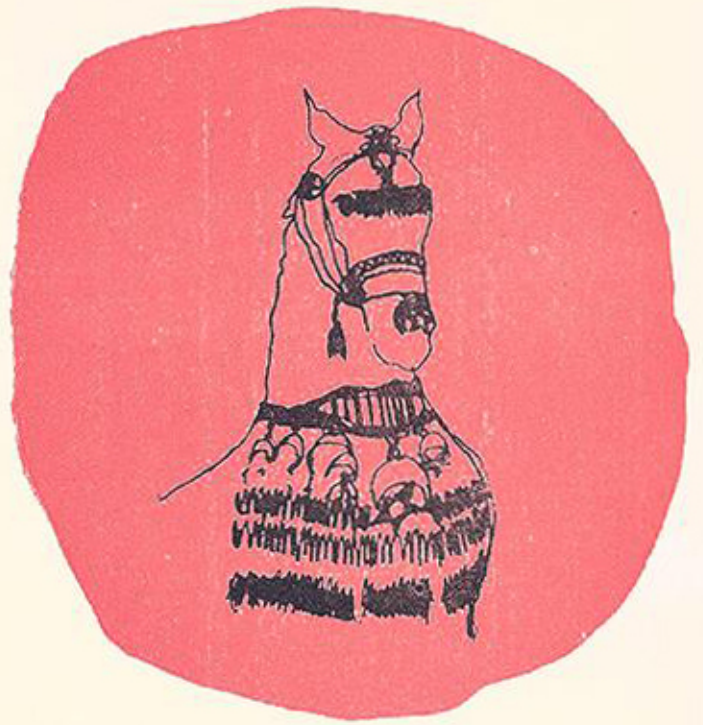
.. مشروع جدير بالتنفيذ

الدكتور عبد الحميد بونس

استعان بها في كثير من الأحيان دعاة الرجعية وجنود الاستعمار . ولما كانت أكاديمية الفنون هي التهاز الذي يعمل على تواصل الأجيال في عالم الإبداع والتكوين ويصوغ المستقبل ، بما ينبغي له من وعي وعلم وقدرة خلاقة فإن (معهد الفنون الشعبية) سيدعم الأسس التي تقوم عليها الأكاديمية ويستكمل المجال الذي يناط بها أن تعمل فيه . ولم يعد هناك شك في أن وزارة الثقافة هي المسؤولة عن الحفاظ على التراث الشعبي وحمايته من الدخيل ولزائف وزعائمه على مسيرة التطور بنفس الخطوات التي اتبعت - وتتاح باستمرار - للفنون الرفيعة الأخرى . وهذه المهمة ليست مقصورة على تهيئة المعلمين ولكنها تتجاوز ذلك إلى رعاية الإبداع الشعبي نفسه مع الكشف عن غبورياته ونماذج وتصنيفها وعرضها وأعدادها للدراسين والفنانين المبدعين . ولم تتوقف الحياة الثقافية عن الدعوة إلى إنشاء « معهد الفنون الشعبية » منذ أكثر من عشر سنوات ولقد استجابت وزارة الثقافة مشكورة لهذه الدعوة الجادة الواعية وكان تصورها لأكاديمية الفنون تصورا متكاملا يستوعب الثقافة الشعبية والإبداع الشعبي وليس أدل على ذلك من الاحتفال بوضع حجر

لسنا في حاجة إلى أن نؤكد مرة أخرى الحاجة الماسة إلى إنشاء « معهد الفنون الشعبية » . فالصورة المتكاملة لأكاديمية الفنون لا تتحقق ، إلا بإنشاء هذا المعهد . ولقد عبرت الحياة الثقافية في مصر والشعوب العربية الحقيقية الأخرى عن هذه الحاجة في كل مناسبة . ذلك لأن التراث الشعبي الذي ينوَسَل بالكلمة والإيماء والإشارة والحركة وتشكيل المادة يقوم بوظائف حيوية وأساسية للأفراد والجماعات . وهو الذي يربط ماضيتها بحاضرها وبشئنا نرجو ثقافية وحضارية وهو الذي يحقق وجودها الإنساني مع الأمم والشعوب الأخرى وهو الذي يخلصها من الرواسب وعوامل التدهور وأثار التخلف وفوق هذا كله يجسم التراث الشعبي أحلام الجماعة تجسيدا يدفعها إلى السير الحثيث في مدارج التقدم .

ولقد أوضحت العناية بالتراث الشعبي ضرورة خلق أجيال قادرة على تمييز الأصل من الدخيل والمنحول . جيل يستطيع أن يخلص هذا التراث من البقايا والرواسب التي تحول دون الأخذ بأسباب التقدم الحضاري ، والتي تعجب الرؤية الصحيحة للأهداف الحقيقية والتي



والوحدات الموجودة في وزارة الثقافة ، ولا أقول في غيرها من الوزارات .
وعلى هذا الأساس يقتضينا الواجب الثقافي أن نتقدم بهذه الصورة - المجاملة والمركزة لمعهد الفنون الشعبية ..

أهداف المعهد

ولا تحتاج الأهداف الرئيسية لمعهد الفنون الشعبية إلى كشف أو استقصاء أو حتى أعمال فكر ... أن هذه الأهداف هي :

١ - خلق أجيال من الحاصلين على قدر مناسب من التخصص في ((الماثورات الشعبية)) يلمون بأصولها ومناهج دراستها وتصنيفها إلى جانب الإلمام بالعمل الميداني الذي يتبعها ويجمع وثائقها ونماذجها من بيئاتها المختلفة .

٢ - إظهار مجموعة من المتخصصين في ((الفنون الشعبية)) بحيث يبرز التخصص الدقيق في كل من هذه الفنون مع المشاركة في العلم بأصول الفنون الشعبية والقدرة على تمييزها .

٣ - معاونة الحياة الفنية والثقافية على

الأساس لهذا المعهد في نفس اللحظة التي خرجت فيها فكرة الأكاديمية إلى الوجود ولم تعد مجرد معاهد مبعثرة لهذا الفن أو ذاك من فنون الحركة والايقاع . كما أن المسؤولين عن « مركز الفنون الشعبية » وقت ذاك قد بادروا إلى تخطيط ((معهد الفنون الشعبية)) بأقسامه ومتاحفه ومراحل الدراسة فيه . وإذا كانت الوظيفة تخلق العضو - كما يقول علماء الحياة والأحياء - فإن تجاهلها يعد قصورا عن إدراك جوهر الثقافة وعناصرها الحقيقية ووظائفها الإيجابية إلى جانب تدخلها وتكاملها وتأثير بعضها في بعض .

ومع الاعتراف الكامل بالظروف الدقيقة التي يمر بها شعبنا في معركة المصير الحضاري ، فإن إنشاء معهد الفنون الشعبية لا يمكن أن يعد ترفا أو تزيينا أو عنصرا غير حيوي يمكن الاستغناء عنه ، أو - على أقل القليل - تأجيله . وإخراجه إلى حيز الوجود بعد الشهور بالحساجة الملحة إليه يمكن أن يتحقق من الناحية العملية في أضيق الحدود مع الاستفادة الكاملة من المرافق والمعاهد



ومتواصلة للعاملين في مجالات الثقافة والفنون .
ومما يضاعف من الاحساس بحاجة الحياة
الثقافية الى انشاء « معهد الفنون الشعبية »
ظهور دعوات مماثلة عند أكثر الشعوب العربية
للسقيقة . وهم ينتظرون ريادتنا للطريق توضيحنا
للتصور وتصحيحنا للخطي وتصويبنا للمناهج ومن
الضروري الافادة من تبادل الخبرات واستقبال
بعثات طلابية وبخاصة للأخذ بنسب التمييز
والجمع والتصنيف للامانة الشعبية والامام عن
علم صحيح بمناهج العمل الميداني وأساليب
العرض الفني الملائم لكل مرحلة وكل بيئة .

وتحقيق هذه الأهداف لا يعد طموحا يتجاوز
الطاقة ، اذا نحن أفدنا الى اقصى حد من معاهد
الحركة والايقاع والتزويق بحيث تعنى - في هذه
المرحلة على الأقل - بالموسيقى الشعبية والرقص
الشعبي والدراما الشعبية كما هو الحال في
أكاديميات فنية أخرى . والاستغلال اليقظ
للأماكن يجعل التدريس والتدريب في حدود
الطاقة الموجودة الآن مع الاعتراف بحاجة ذلك

تواصل الحذى التقليدى في صناعة الفنون
والحرف التقليدية أو الشعبية حتى يتاح لها
التقدم ولا تتعرض للانحطاط أو الانحراف أو
التزييف .

٤ - معاونة العاملين في مجالات الثقافة على
اختلاف عناصرها ووسائلها وبيئاتها على الامام
بأهمية الفنون الشعبية وتمييز عناصرها ومعرفة
قوانين تطورها ومناهج جمعها وعرضها للافادة
من ذلك في الحفاظ على التراث الشعبي
والتراث الادبية والفنية الشعبية .

وهذه الأهداف من اليسير ان تتحقق اذا
استوعب « معهد الفنون الشعبية » الجوانب
التعليمية والتطبيقية والتدريبية . . . أى أن
يستوعب الدراسة النظرية لمن يشب الاختبار
استعدادهم لها كما يستوعب العمل الميداني
ومناهج التصنيف والعرض والتقويم . وان
تتسع مسؤولية المعهد بحيث تضم « لتلمذة
الفنية والمهنية » للعاملين في مجال الفنون
والحرف التقليدية وان يعد المعهد دورات - منتظمة

الى براعة في تبادل البرامج والمراحل والفنون على
الاماكن المتاحة .

اما ادارة المعهد فتخضع لنفس اللوائح التي
تدار بمقتضاها معاهد الاكاديمية الفنون . واذ
كنا نضع تخطيطا متواصلا لمعهد الفنون الشعبية
فان ذلك لا يقضى اطلاقا من حيويته ومكانته من
المعاهد الفنية الأخرى ولم يدققنا الى ذلك الا
الخضوع الواجب لمقتضيات الظروف التي نواجه
عليها الوعي الكامل بواقعنا والادراك الصحيح
لطاقتنا والاستغلال الرشيد لمراقفنا .

اقسام المعهد

وتصوغ أهداف المعهد الوحدات التي ينقسم
اليها ، مع تلك الوحدات الخاصة بصيانة الأجهزة
والآلات وشؤون العاملين كما أن مركز الفنون
الشعبية يظل كما هو ، ولكن في اطار المعهد ونظام
الأكاديمية ويصبح أقرب ما يكون الى الجهاز
المعمل بالنسبة الى المعاهد الفنية التي تعتمد على
العمل اليداني من ناحية والعمل التطبيقي من
ناحية أخرى وعلى هذا الأساس يتألف معهد
الشعبية من الاقسام الرئيسية الآتية : -

١ - قسم الفولكلور

ويستوعب الدراسات النظرية والميدانية لعلم
الفولكلور ومجالاته ومراحل تطوره ومناهج بحثه
وتحليل مواده وتصنيفها وتجهيزها للدراسات
ويستوعب هذا القسم التصورات العام للفولكلور
وتجديد المصطلحات وابسار الانشغاب الى فروع
كما يتوسل بمناهج العمل الميداني واعداد
الأرشيف .

ويدخل فيه الادب الشعبي والمساندات
التقليدية والممارسات الى جانب علاقته بالعلوم
الأخرى .

٢ - قسم الموسيقى الشعبية :

وتقوم الدراسة فيه على الأساس النظري
وعلى الأساس التطبيقي والتدريسي ومن الممكن بل
من المفيد ان ينشأ في معهد الكونسرفتوار
« الموسيقى » بالأكاديمية قسم خاص بالموسيقى
الشعبية يعنى بمقوماتها وأصولها وآلاتها وقوانين
تطورها وتقاليد استلهاها . وبذلك يتمكن
الدارسون في معهد الفنون الشعبية المقترح من
الانام التفصيلي - في حالة التخصص - بالموسيقى
الشعبية في الكونسرفتوار ومن أسرار الأمور
تنظيم البرنامج وتوزيع الدروس بحيث يستطيع
الطلاب في معهد الفنون الشعبية حضورها .

٣ - قسم الرقص الشعبي :

وهذا القسم من أهم الأقسام بمعهد الفنون
الشعبية ذلك لأن الحركة والايقاع لها جذورها
وارتباطها بسائر الفنون الشعبية وسيتم
التفريق بين الرقص الشعبي من ناحية وما يسمى
خطا « الرقص الشرقي » من ناحية أخرى .
وهذه الدراسة تؤكد الحاجة الى الانام بأصول
عامة للفنون الشعبية ثم يكون التخصص في فن
من فنونها كالرقص الشعبي . ومن الممكن ، بل
من المفيد أيضا انشاء شعبه خاصة بالرقص
الشعبي في معهد (الباليه) للانام بالتعبير التي
تتوسل بالحركات والايقاعات وللأخذ بمناهج
العمل الميداني في المواجهة الواقعية للرقصات
الشعبية مع الأخذ بالأساليب المقررة في تدوين
الحركات المفردة والمركبة وبذلك تخلق أجيال من
الفنانين والمصممين والمنفذين لرقصات شعبية
معدة للعرض امام الجماهير الى جانب الارتكاز
على تقاليد مكنة في التعبير الفني الخلاق بالحركة
والايقاع . وينسحب ما قلناه عن تنظيم البرامج
والدروس في الموسيقى الشعبية على هذا - القسم
ذلك لأن الطلاب يستطيعون الحصول على التخصص
الدقيق في الرقص الشعبي وفي القواعد والأصول
العامة للحركة والايقاع اذا أنشئ هذا القسم في
معهد الباليه .

٤ - قسم الفنون والحرف التقليدية الشعبية :

وهذا القسم يعين على : -
أولا : خلق أجيال من الدارسين المتخصصين
في تاريخ الفن التشكيلي وتقاليد وأصوله في
وطننا والعمل على الاحتفاظ بمقوماتها الأصلية
وبخاصة في هذه المرحلة التي تعمل الآلة الكبيرة
على تبديدها .

ثانيا : العناية بالتلمذة الفنية والحرفية
التقليدية التي تقوم على تواصل الخبرة مباشرة
من جيل الى جيل ومن الميسور ان تضم الوحدات
المفرقة الى المعهد المقترح مع بقائها في بيئتها التي
اشتهرت فيها وليس هناك تناقض ما بين شعبة
التلمذة الفنية والحرفية وبين التخصص الدقيق
الذي يركز على مراحل متعددة من التعليم
النظري والتطبيقي لأن وزارة الثقافة بحكم
وظيفة مسؤولة عن رعاية الفنون والحرف
التقليدية وليس أدل على الاحساس بالحاجة الى
تنظيم العمل في هذا المجال ، من المقترحات
المتعددة للتمييز بين الاصيل والزائف في هذا
المجال ، كما أن وحدات الرسم والخزف
والتعبير التي تحتاج اليها الصناعات الآلية من
الممكن أن تستعار أو تستلهم من الفنون والحرف

التقليدية وسيتيح هذا القسم تصحيح خطأ شائع جعل ما يسمى بالصناعات البيئية مجرد عمل من أعمال الرعاية الاجتماعية .

٥ - المكتبة والأرشيف :

وهي الامتداد الطبيعي لمركز الفنون الشعبية بوضعه الحالي يقوم على المشاركة في التخطيط. للعمل الميداني وتنظيم التنفيذ واحكام التمييز والجمع والأخذ بالأساليب الفنية في التوثيق بعد التسجيل واعداد أرشيف دقيق منوع مستكمل للبيانات المطلوبة وتدعم هذا القسم مكتبة سمعية بصرية تضم الوثائق الصوتية والتصويرية الثابتة والمتحركة الى جانب الكتب والدوريات والمجموعات المدونة .

ومن الطبيعي أن تكون هناك وحدات للصيانة الى جانب الجهاز الإداري الذي ينظم جانب الانضباط الوظيفي في المعهد طبقا للقوانين العامة وقانون الأكاديمية ولائحة المعهد .

أما المتحف المكشوف فان الظروف تحول بيننا وبين تنفيذ مشروعه في الوقت الحاضر مع الاعتراف بالحاجة اليه استكمالا للتصور الصحيح لمدينة الفنون ولكن ذلك لا يمنعنا من : -

- ١ - تنظيم متحف مركزي محدود أو معرض دائم للمقتنيات والنماذج والصور الشعبية .
- ٢ - إقامة معارض إقليمية ونوعية في وحدات وزارة الثقافة بالأقاليم وهو عمل لا يكلف شيئا يذكر .

٣ - اعداد معارض متنقلة للفنون والأزياء والأدوات الشعبية تنتخب بدقة تميزا لأصالتها من ناحية وحسن تمثيلها لثقافتنا الشعبية والحضارية من ناحية أخرى .

طلاب المعهد

وتحدد أهداف معهد « الفنون الشعبية » المؤهلات التي ينبغي أن تتوفر في الطلاب الذين يلتحقون به : -

أولا : لما كان هذا المعهد في واقع أمره تخصصيا دقيقا وحيويا في وقت واحد فان هذا يفرض على الدارسين أن يكونوا من الحاصلين على ليسانس أو بكالوريوس أو دبلوم من الكليات الجامعية (الدراسات الإنسانية) ومن المعاهد الفنية العليا وما يعادلها ذلك لأن المطلوب هو متابعة الدراسة العليا لتحصيل تخصص دقيق في المأثورات والفنون الشعبية ، لا من حيث القدرة على التعليم أو الممارسة فحسب ، ولكن من حيث الخبرة بتمييز التراث الشعبي ومناهج عرضه واستغلاله في تثقيف الجماهير وصقل أذواقهم ومعاونتهم على



من التدريب وتكافؤ في الوقت نفسه تخصص الموظفين الذين يراد تدريبهم ومن الممكن أن يحضر هؤلاء العاملين بعض دراسات المعهد في إطار مرحلة أو تخصص معينين إلى جانب الدورات التدريبية التي ينظمها المعهد طبقاً لقدراته من ناحية واحتياجات وزارة الثقافة من ناحية أخرى .

ومن المفيد إلى أقصى حد أن يؤخذ بنظام « البعثات الداخلية » للممتازين من العاملين في وزارة الثقافة بحيث تتاح لهم دراسة عليا وتخصص دقيق يفيدهم في عملهم ويرقى بهم في مدارج المعرفة والوظيفة معا . وهذا النظام ينسحب على الوزارات الأخرى مثل وزارة الشباب والإرشاد القومي وهي الوزارات التي تحتاج إلى الدراسة العليا التي ينهض معهد الفنون الشعبية بتبعاتها .

وإذا كانت الفنون الشعبية هي التي تحقق وجدان الجماعة فإن دراستها على الصعيد القومي يستلزم الأخذ بنظام الوافدين من الدول العربية الشقيقة التي بدأت تعنى بالفنون الشعبية الزمنية والتشكيلية . وبذلك يفتح المعهد أبوابه لبناء الدول الشقيقة كغيره من الكليات والمعاهد . واجتماع الطلاب العرب المتخصصين في الفنون الشعبية سيجعلهم فوق الأخذ بالمناهج العلمية يتبادلون المعارف ويتعاونون في التعريف والعرض

« دكتور عبد الحميد يونس »

مسيرة التطور الحضاري والاجتماعي والتكنولوجي . ولا بد من مستوى على قدر من الرفعة والامتياز يثبت ميل الطالب لهذه الدراسة العليا وذلك التخصص الدقيق ورغبته في أن يعيش به وله .

ثانياً : تفرض رعاية الهيئة الاجتماعية ، ممثلة في وزارة الثقافة للتراث الفني الشعبي أن يتيح هذا المعهد لأصحاب المواهب الذين يصدرون في محاولاتهم الإبداعية عن تراث الشعب ووجدانه أن يلتحقوا بمعهد الفنون الشعبية تعميقاً لمعارفهم وصقلاً لأذواقهم وتزويدهم بالمناهج الحرفية التي تناسب وسائلهم في التعبير الفني . وتفرض هذه الرعاية أيضاً على المعهد أن يفتح أبوابه للحداق في مجال الفنون والحرف التقليدية أخذاً بمنهج « التلمذة » المهنية والفنية . ويستتبع هذا بالضرورة أن تضم وحدات الممارسة والتلمذة المهنية والفنية التقليدية إلى معهد الفنون الشعبية مع بقائها - كما سبق أن ذكرنا - في بيئاتها التي اشتهرت فيها . وهذا النوع من انطباع يقتضي وضع اختبارات دقيقة تكشف عن المواهب وتبين مدى الحظ المنشود .

ثالثاً : إن وضع برامج تدريبية تقوم على أساس المعارف النظرية والمواجهة الواقعية للظواهر والآثار والمقتنيات يضم إلى المعهد طلاباً من العاملين في مرافق وزارة الثقافة المختلفة . وهذه البرامج لا بد أن تناسب الأهداف المقصودة

الموسيقى الشعبية في النوبة

وصلتها.. بالموسيقى المصرية القديمة

دكتور محمود أحمد الحفنى

والجزء الجنوبي من بلاد النوبة المصرية أغنى بلاد تلك المنطقة نسبيا ، نظرا لخصوبة بعض أرضه ، وهو لذلك أكثرها ثراء فنيا . وأهل النوبة بصفة عامة شديدي المحافظة على عاداتهم وتقاليدهم المتوارثة ، حريصون عليها ، معتزون بأصالتها . يتزاوجون فيما بينهم حرصا منهم على نقاء أنسابهم وعشائريهم . ولذلك بقيت لغتهم القديمة التي يتخاطبون بها فيما بينهم على الرغم من عدم تدوينها ، كما عاشت . . . بينهم عادات وتقاليد قديمة لم تتأثر كثيرا بتيارات المدنية الحديثة ، وقد ساعد على بقائها عزلتهم في الحياة طوال هذه القرون والأحقاب .

ولئن عجز علماء اللغات عن تعزيز الزعم بأن لغة أهل النوبة هي من بقايا اللغات المصرية القديمة وتقديهم ما يؤيد هذا القول تأييدا مطلقا يبعد به عن مجرد الفروض والاستنتاج ، فإن علماء الموسيقى أسعد حظا منهم في هذه الناحية ، إذ يسعفهم التاريخ بتقديم الوثائق من نقوش وآلات موسيقية عثر عليها في الحفريات ، وما تزال هي بعينها مستعملة في تلك الجهات دون تغيير أو تطوير .

وهذه إحدى مزايا الآلات الموسيقية في خدمتها للتاريخ العام . . . ذلك بأن تلك الآلات تيسر كالتماثيل أو المسكوكات التي تدل على مجرّد حضارة عصر معين ومدنية بذاتها ، إنما الآلات الموسيقية في انتقالها من جيل إلى جيل ، ومن

القبائل النوبية مجموعة ضخمة تسكن أرضا تمتد رقعتها على جانبي وادي النيل ، في مصر والسودان معا ، من جنوب مدينة أسوان حتى تبلغ مشارف الخرطوم . وهي بذلك تنقسم تقسيما إداريا فقط إلى قسمين : بلاد النوبة في مصر وبلاد النوبة في السودان . وتمتد أراضي النوبة المصرية (قبل التهجير) بين أسوان ووادي حلفا . ويقولون إن أصل هذه القبائل منحدر من سكان وادي النيل الأقدمين ، وإن كلمة « النوبة » لفظة مصرية قديمة معناها باللغة الهيروغليفية « أرض الذهب » حيث كانت توجد مناجمه هناك .

ومنذ القرن السابع الميلادي غزا العرب بلاد النوبة من الناحية الشمالية قادمين من مصر ، كما أن مجموعة عربية أخرى استمرت تعبر البحر الأحمر لقرون طويلة مهاجرة من الجزيرة العربية حتى أصبحت تلك البلاد في مجموعها عربية إسلامية .

وأهالي النوبة بصفة عامة يتكلمون اللغة العربية إلى جانب لغتهم الخاصة ، وهي لغة غير مدونة يزعمون أنها منحدره أيضا من اللغة المصرية القديمة ، ويسمون بها « الرطان » .

والنوبي فنان بطبعه ، شغوف بالزخرفة والنقش . . . شديد الميل لسماع الموسيقى والتأثر بها ، وأن لم يبلغ فيها بعد إلى مستوى الاحتراف بالمعنى الحديث لهذه الكلمة .



الناب الطويل



عازفة بالكثارة من نقوش
الأسرة ١٨ بمدافن طيبة مقبرة ٣٨



عازفة بالكثارة من نقوش
الأسرة ١٩ في طيبة مقبرة ١١٣

القضيب الجانبى الطويل زاد توتر الأوتار وارتفعت حدة الصوت ، وعلى العكس اذا كان تحريك الحلقات الى ناحية القضيب الجانبى القصير قل توتر الأوتار وزاد الصوت غلظا .

ويحمل العازف هذه الآلة على صدره أثناء العزف بها فى وضع أفقى (صورة) أو رأسى (صورة) . ويبصم على الأوتار باليد اليسرى ، وتوقع اليد اليمنى على الأوتار اما بالأصابع مباشرة أو بمضرب .

وهذه الآلة المنتشرة فى بلاد النوبة ، هى الآلة المحببة أيضا فى منطقة القنال والمعروفة هناك باسم « السمسمة » . وهى آلة فرعونية احتفظت بها بلاد النوبة دون أن يطرأ عليها أى تغيير . وهذه الآلة تسمى باللغة المصرية القديمة كنسر (بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة) ، واشتق من هذا اللفظ تسميتها العبرية كنور ، والعربية كناره (بكسر الكاف وتشديد النون المفتوحة) . وقد ظهرت فى مصر حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م. وكان يستعملها العازف ، على النحو الذى يستعملها عليه النوبيين اليوم فى المنطقة المصرية والسودانية بحملها فى وضع أفقى (صورة عازفة بالكثارة من نقوش الأسرة الثامنة عشرة بمدافن طيبة مقبرة ٣٨) أو رأسى (صورة عازفة بالكثارة من نقوش الأسرة التاسعة عشرة فى طيبة مقبرة ١١٣) .

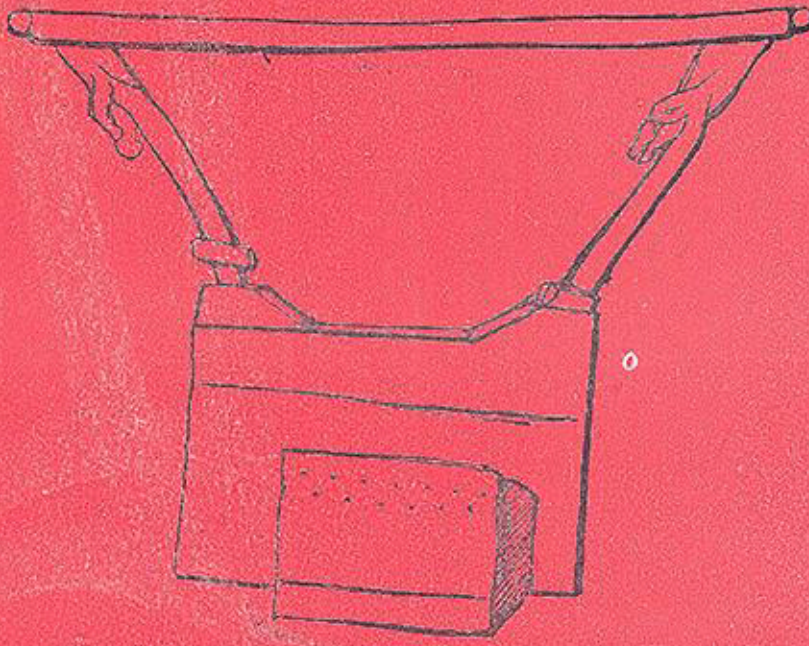
وقد رأينا فى احدى النقوش المصرية القديمة امرأة تعزف بتلك الآلة وتضرب بيدها من حين

عصر الى عصر ، ومن أرض الى أرض ، أشبه شىء بالتموجات الهوائية التى تنقل الصوت من مصدر ارساله الى موضع استقباله أمينة عليه محافظة على أصوله . وكلما بعدت القبائل على التأثير بالمدينت لا سباب اجتماعية أو جغرافية ، بقيت تلك الآلات على حالتها التى انتقلت بها اليها دون تغيير أو تطوير .

فلنسلط الأنوار اذن على الآلات الموسيقية المستعملة فى بلاد النوبة فى الوقت الحاضر لنرى مدى مطابقتها لمثيلاتها من الآلات المصرية القديمة .

آلات وترية :

الآلات الوترية الرئيسية التى يستخدمها أهالى النوبة هى « الطمبورة » وقد يسمونها « القيثارة » أو « قسر » (بكسر القاف والسين) . وهى آلة ذات خمسة أوتار معدنية تجرى تسويتها وفاق السلم الحماسى . صندوقها المصنوع من المعدن (طبق) ، وفى النادر ما يصنع من الخشب ، مغطى برقمة من الجلد الرقيق . يخرج منه قاضبان جانبيان من الخشب أحدهما أقصر من الآخر ، يقطعهما قضيب أمامى تنزلق عليه حلقات تثبت فيها الأوتار من أحد طرفيها ، ثم تنزل الأوتار فى مستوى الصندوق المصنوع لتثبت فيه من طرفها الآخر . وليس لهذه الآلة مفاتيح أو ما يسمى بالملاوى سوى بواسطتها الأوتار كما هو الشأن فى جميع الآلات الوترية الأخرى ، انما تسمى أوتار تلك الآلة عن طريق انزلاق الحلقات على القضيب الأمامى . فاذا كان تحريكها ناحية



كنارة محفوظة في متحف براين

وفضلا عن توافر هذه الآلات على اختلاف أنواعها في نقوش الدولة القديمة (وكان السلم الحماسي هو المستعمل في تلك الدولة) فإن عددا كبيرا منها عثر عليه في الحفريات المصرية ومحفوظ في المتحف المصري بالقاهرة وفي كثير من المتاحف المصرية في عواصم العالم .

الآلات الإيقاعية :

أكثر الآلات الإيقاعية انتشارا في بلاد النوبة « الطار » (١) وهو نوع من الدفوف ذو وجه واحد من الرق غير ذي صنوج .

ويكثر في منطقة النوبة السودانية استعمال « الطبول السودانية » وهي طبول على شكل الزير ذات وجه واحد من الرق مشدود على فتحة العليا وينتهي من أسفل بفتحة ضيقة . ويحمل على حامل أثناء الضرب عليه . وقد يصنع على أشكال أخرى متقاربة .

والى جانب هذه الدفوف والطبول يصاحب أداء الأغاني الشعبية في النوبة التصفيق بالأيدي والدق بالأرجل .

وإذا ما عدنا إلى المدنية الموسيقية في مصر في عهد الدولة القديمة وجدنا أهم الآلات الإيقاعية هي الأنواع المختلفة من هذه الطبول والدفوف . بل لقد تفننوا في صناعة المصنفات فلم يكتفوا بالتصفيق بالأيدي والدق بالأرجل بل صنعوا من

آخر عى الصندوق المصنوع في أثناء العزف تقوية للإيقاع ، وهو ما يفعله أيضا بعض العازفين بهذه الآلة من النوبيين . ومن طريقة الاستعمال هذه يمكن أن نفهم تسمية العرب لهذه الآلة أحيانا بالصنج ذات الأوتار ، إذ الصنج أيضا من آلات النقر .

وقد عثر في الحفريات المصرية على خمس قطع من هذه الآلة، ثلاث منها محفوظة في المتحف المصري ببرلين الشرقية (صورة) وواحدة في ليون بهولندا ، وواحدة بالمتحف المصري بالقاهرة .

آلات النفخ :

أهم آلات النفخ المستعملة في بلاد النوبة هي ما يعرفه الموسيقيون باسم « السلامية » و « الكول » (والثانية جواب الأولى) وهاتان الآلتان وفصيلتهما قصبات من الغاب مفتوحة الطرفين . ويسمى بها العرب القصبة أو القصابة . ويحمل الموسيقي معه عددا من هذه الآلات مختلفة الأطوال والأحجام لاستعمال ما يتناسب منها والنغم الذي صيغ منه اللحن والطبقة الصوتية التي يؤدي منها حدة ، غلظا .

وإذا ما رجعنا مع التاريخ إلى أكثر من ستة آلاف عام وجدنا الفرقة المصرية القديمة لا تعرف من آلات النفخ إلا هذه الآلات المصنوعة من الغاب ومنها آلات الناي الطويل الذي يستعمله العازف وهو واقف والناي القصير الذي يستعمله وهو جالس، ثم آلة الزمارة المزودة ذات الأربعة ثقب والصفارة ، وكلها مهيأة لأداء لحن السلم الحماسي (٣ صور) .

(١) أميل إلى الاعتقاد بأن لفظ « طار » إنما هو تصحيف من كلمة « اطار » ، فليس الطار إلا اطارا من الخشب شدت عليه رقعة من جلد الطبول .



الحشب والعظام ، وفي أحجام مختلفة ، الأيدي
المصفقة والرؤوس المصفقة والألواح المصفقة الخ .

الغناء :

وبعد هذه اللوحة العابرة عن الآلات الموسيقية
ننتقل الى الحديث عن طابع الغناء الشعبي وألوانه
الشائعة في بلاد النوبة ، ومدى صلتها بالأغاني
المصرية القديمة .

لا جدال في أن الأغاني في الدولة مقياس
ثقافتها وميزان حضارتها . وكلما ارتقى الشعب
ارتقت معه أغانيه . وتمتاز أكثر الشعوب حضارة
في العصر الذي نعيش فيه بظاهرة واضحة هي
تنوع ألوان الغناء بما يساير مطالب الحياة
الاجتماعية من الأغنيات العاطفية وأغاني العمل
وأغاني المناسبات والأغاني القومية والدينية وأغاني
الاعلام والترفيه والتمتع بالحياة الخ . وتلك
الظاهرة بعينها تمثلها واضحة في الأغاني المصرية
القديمة ، كما نرى امتداد ظلالها في بلاد النوبة .
فهي أغاني عفيفة خيرة تميل الى ذكر العمل والقيام
بالواجب .

فمن الأغاني المصرية القديمة في الحضر على عمل
الحجر :

« اعط العيش لمن لا حقل له . وقدم لنفسك
من العمل الصالح ما يكفل لها سعادة الآخرة » .

وكما نلمس في حياة فلاحنا المعاصر مصاحبته
لثوره أو حيوانه في الحقل ، والبدوي لجملة في
الصحراء ، وكيف يشعر كل منهما بمسئوليته
نحو صديقه الحيوان وأنه شريكه في الحياة ،
يحاوره ويخاطبه ويناجيه كأنما هو انسان مدرك
يفضى اليه بما في قلبه من عميق المشاعر والتعاطف
والحرص والاعتزاز . . فاننا نجد هذه الظاهرة
بعينها في الأغاني المصرية القديمة وما يماثلها في
الأغاني الشعبية النوبية .

فمن الأغاني الشعبية المصرية القديمة قول
الفلاح يخاطب ثيرانه في أثناء درس القمح :

« ادرسى لنفسك ، ادرسى لنفسك أيتها الثيران »
« ادرسى لنفسك ، فهذا القش علفك ، والقمح
روت سيدك » .

« لا تكل ولا تعرف في العمل هوادة فجو هذا
أيوم معتدل » .

فاذا انتقلنا عبر الدهور والعصور بما يربو على
أربعة آلاف عام فاننا نستمتع بين أغنيات بلاد النوبة
أغنية شعبية يخاطب فيها البدوي جملة أثناء سيره
في الصحراء، فيمتدحه ثم يذكره بأنه سيده الذي



في غالبته بمصاحبة جماعية وفي اطار السلم
الخماسي .

وكثيرا ما تكون للأغاني الشعبية في تلك
المنطقة قيمة موسيقية كبيرة وميزة فنية عالية ،
أملتها على الفنان الشعبي الموهبة الطبيعية
والاستعداد الفطري ، فنرى المغنى هو الشاعر
وهو المؤلف والملحن والمؤدى وذلك على الرغم من
أنه في غالبية الاحوال غير محترف لهذه الصناعة ،
انما هو مجرد فلاح أو بدوى ، أو صاحب مهنة
أخرى يتكسب منها عيشه . والشعب النوبى في
جملته موسيقى بالفطرة حتى أن جماعات
الموسيقيين حين يظهرون استحسانهم للغناء
يؤدون عبارات هذا الاستحسان بنغمة من نفس
الدرجة الصوتية التى يستقر عليها قفلات اللحن .
ومن أرقى أغاني النوبة نوع يسمونه «النميم»
وفيه يجلس المغنون اثنان أو ثلاثة أو أربعة
القرصاء على شكل دائرة ويغنون بالتبادل الواحد
بعد الآخر ، يصاحبهم المرددون مع الضرب بآلات
الطار(١) والتصفيق بالأيدي . وكثيرا ما تجرى
تلك المصاحبة على ايقاع مستقر بذاته ،
بسيط أو مركب ، مغاير لايقاع الغناء بحيث
يحدث أحيانا ثلاثة أنواع من الايقاعات في وقت
واحد . . . وذلك ما نسميه من الاصطلاح الموسيقى
تعدد الايقاع ، ويعرفه الأوروبيون باسم «بوليريثم»

« د . محمود أحمد الحفنى »

(١) وقد تستعمل الطبول السودانية بمنطقة النوبة
في السودان .

يقوم على حمايته ، ويعترف له بأنه قضى في جواره
حياة سعيدة بعيدة عن دهاء الناس ومكرهم .

ومن الأغاني العاطفية في العهد الفرعونى القديم
وصف الحبيب لشجرة الجميز التى سيلتقى تحت
ظلالها مع حبيبته فيقول :

« ان شجرة الجميز . . التى قامت يدي بقرسها
.. هاهى ذى تنهيا لتتكلم ، وان كلامها كالعسل »

وتمتد ظلال تلك الأغنية الشعبية القديمة
فنستمع الى النوبى المعاصر فى إحدى أغنياته
العاطفية يقول :

« ان ماء الكوز الموضوع تحت زير حبيبي له
طعم قمر الدين » وكان المصريون الأقدمون كلفين
بالزهور والعطور وان أشعارهم ونصوص أهازيجهم
زاخرة بالإشارة الى تلك الناحية . فمن أغانيهم
الشعبية فى المناسبات قول المغنى المصرى القديم
فى ليلة شم النسيم .

وكذلك نرى كلف النوبيين يطلق البخور
وضع اكليل زهور اللوتس على ساقى أختك (يعنى
زوجته) وصدرها ، تلك الأخت المقيمة فى صدرك
ولتصدح الموسيقى .

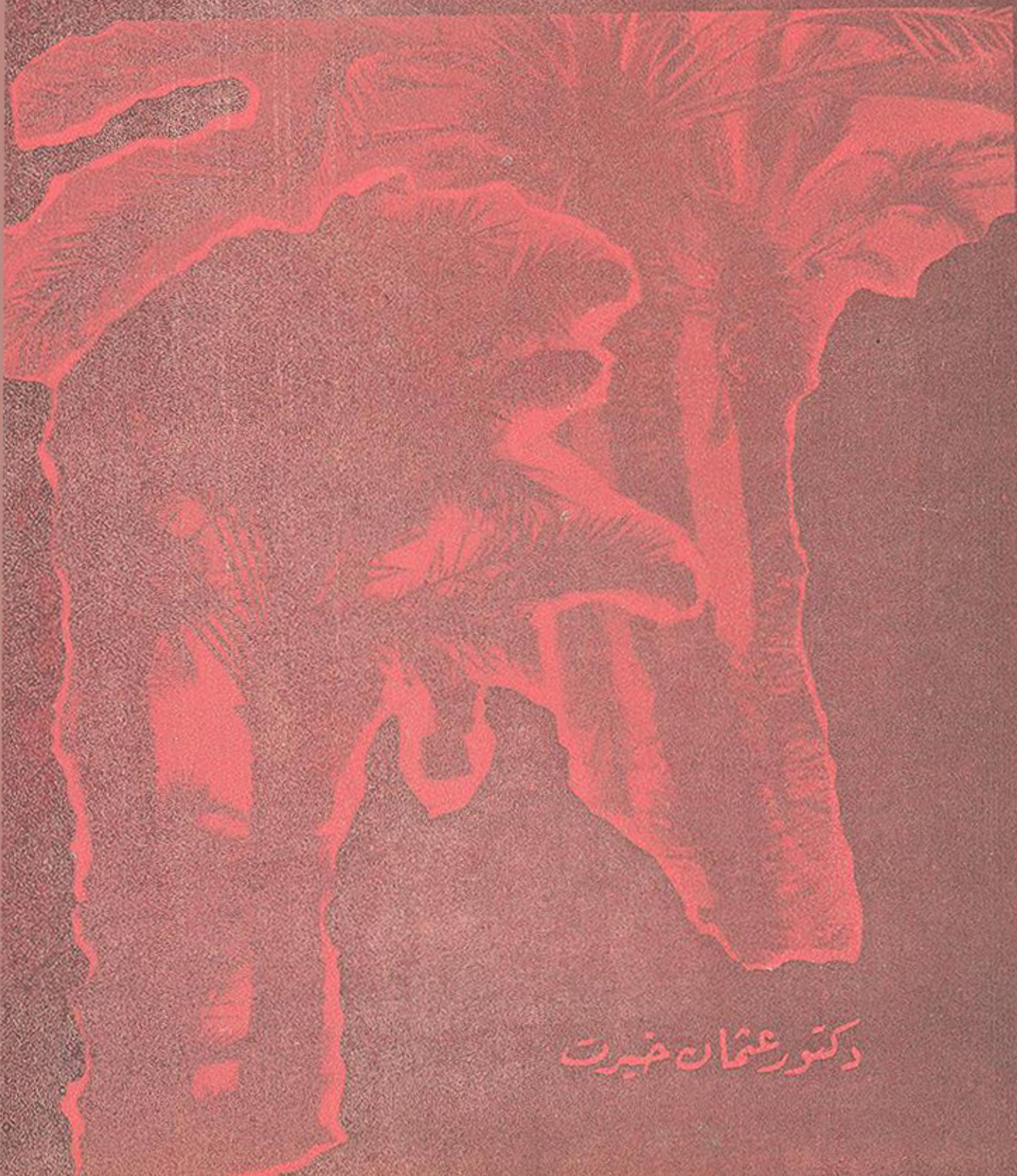
وكذلك نرى كلف النوبيين يطلق البخور
والزهور والعطور التى لا يخلو منها بيت ولا
تعوزها مناسبة .

وكما أن الأغاني النوبية فى معانيها جادة رفيعة
فانها كذلك فى أدائها لا تعرف الخلاعة والميوعة ولا
التلاعب بحروف العلة . وأداء هذه الألحان يجرى

نخب الأسيح

ومأثنه في الثقافة الشعبية

نصر



دكتور عثمان خبير

لم يجد الناس قديما في مختلف نواحيهم وبيئاتهم، ما يستعينون به في الحصول على حاجاتهم ومستلزمات حياتهم، سوى التربة التي يطانونها وما يحيط بهم من حيوان ونبات . وهكذا شكلت اياديهم بعد ان هداهم تفكيرهم العديد من الصناعات من مختلف هذه الخامات، ونشأت الصناعات الفخارية والصوفية والجلدية والحوصية التي ما زال الكثير من نماذجها تراثا شعبيا متوارثا حتى الآن . ومن ابرز هذه الحامات من بين العديد من النباتات « نخيل البلح » .

ويعتبر نخيل البلح من الاشجار المعمرة التي عرفت في مصر من عصر ما قبل التاريخ . ويحتل أن يكون موطنه الاول (كما جاء على لسان آدم كتاب العرب) إحدى جزر الخليج العربي ومنها انتشر نحو الهند ثم الى الشرق الاقصى حتى الصين . ويقول (بلاثر) انه دخل الهند في اوائل القرن الثامن عقب الغزو الاول للمسلمين لها ، كما ذكر ان المسلمين كثيرو الفخر به حتى انه لا ينمو جيدا في أى قطر لا يدين بالدين الاسلامي ؟ . ويعتبر الفينيقيون أول من نشر زراعته في حوض البحر الابيض المتوسط، ويقول (دى كاندول) انه نمت في مصر من البنود التي كان يلقبها الغزاة الآتون من جهة اشرق أو الغرب بعد أكل ثمارها أو على يد الاعراب الرعاة الذين وفدوا الى مصر من بلاد العرب .

وقد جاء ذكره في القرآن الكريم في سورة مريم (فأجاءها المخاض الى جذع النخلة قالت ياليتنى مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا = فناداه من تحتها الا تحزننى قد جعل ربك تحتك سريا = وهزى اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا = فكل واشربى وقرى عينا فاما ترين من البشر احدا فقولى انى نذرت للرحمن صوما فلن اكلم اتيوم انسيا) . وورد في الاحاديث النبوية الشريفة ان النبي عليه السلام أخذ جريدة رطبة وشقها نصفين وألقاها على قبرى رجلين ثم قال انهما ليعذبان ولعله يخفف عنهما ما لم ييبسا ، وقد تأسى به بريدة الصحابى رضى الله عنه فاوصى بوضع سعف نخيل البلح على قبره . كما أوصى النبي بالبلح طعاما للدوامل فقال (اطعموا نساءكم التمر فان من كان طعامها التمر خرج ولدها حليما) ، وقال أيضا (اما الرطب فطعام مريم ولو أراد الله لها طعاما خيرا منه لاطعمها اياه) . وقد أشاد بذكره الشعراء وأطنب في وصفه الكتاب في مختلف العصور ، كما عثر في الاديرة القبطية القديمة على أساطير تخص

نخيل البلح وتعل ذلك يرجع الى ان ثماره كانت طعام مريم . لاوحد مدة حملها المسيح عليه السلام .

ويعتبر نخيل البلح من أكثر النباتات قيمة لدى المصريين منذ عهد الفراعنة حتى رقتنا هذا لما له من قيمة اقتصادية كبيرة وأهمية خاصة ، فمما من جزء من أجزائه الا وتبنى عليه مصلحة أو تستمد منه منفعة وتقوم عليه صناعات كثيرة تجعله وحدة قائمة بذاتها تثبت مكانته من الثقافة الشعبية .

ولقد قدس المصريون القدماء نخيل البلح ، وكان من أهم الاشجار التي ازدانت بها حدائقهم، واحبوا أكل ثماره طازجة أو مجففة ، واستفادوا من مختلف أجزائه فجهزوا منها الكثير من الصناعات والادوات واستعانوا به فى فن عمارتهم ونقوشهم . وقد ذكر اسم نخيل البلح ضمن نقوش بعض المقابر من عصر الاسرة الخامسة ، وكثر تمثيل النخيل على جدران مقابر الدرة الحديثة ومعابدها وخصوصا مقابر (الجرنه) ومعبد الدير البحرى بطيبة من عصر الاسرة الثامنة عشرة (حوالى ١٥٥٥ ق.م) ، وظهرت بالمقابر والمعابد المصرية القديمة أعمدة ضخمة صنعت تمجائها على شكل النخيل .

وكان المصريون القدماء يطلقون لفظ (بئر) على كل شئ حلو الطعم ، وقد يكون هذا اللفظ أساسا لاشتقاق اسم نخيل البلح (بئر) . وكانوا يسمون ثمار البلح أسماء عدة منها (بئر) ونبىذ البلح (بن رت) أو (بنجا) كما كانوا يسمون الياف الغمد القاعدى للاوراق (س ن ج بئر) والاوراق (انجت) وخشب نخيل البلح (با) . وكانوا يجنون الثمار فى سلة تسمى (همن) ولعلها هى المعروفة لدينا الآن باسم (هشمة) .

ولقد عثر على بقايا من سوقه فى حفائر العصر الحجرى القديم فى الواحات الخارجة . ولم يعثر على ثماره الا منذ عصر الدولة الوسطى (حوالى ٢٠٠٠ ق.م) على الرغم من ورود اسمه ضمن قرابين الدولة القديمة ، وان كانت قد وجدت احدى بذوره فى حفائر حلوان ويقال انها تتبع عصر الدولة القديمة . كما عثر فى مقبرة قرب ارمنت على مومياء من عصر ما قبل التاريخ ملفوفة فى حصير من وريقات نخيل البلح ، وعلى نخلة صغيرة كاملة باحدى مقابر سقارة حول مومياء من عهد الاسرة الاولى (حوالى ٣٢٠٠ ق.م) ، كما اكتشف فى حفائر القطا بمحافظة الجيزة انهم كانوا يشدون محاور الاوراق (الجريد) على

موميات موتاهم لتبقى الايدي والارجل مستقيمة، كما جعلوا من الوريقات الحديثة النمو فراشا لموتاهم .

ولم تقتصر فائدة نخيل البلح عند المصريين القدماء على اكل ثماره ، بل استخرجوا من منقوعها ، نوعا من الحمر استعملوه فى عملية التحنيط لاحتوائه على الكحول ، واستعانوا بجذوعه فى عصر ما قبل الاسرات فى تسقيف منازلهم المصنوعة من اللبن ولما استعملوا الاحجار فى البناء قلدوا شكل جذوعه فى اسقف مقابرهم كما يشاهد فى مقبرة (وع وار) بالجيزة من عصر الاسرة الرابعة (حوالى ٢٧٢٠ ق.م) و (بتاح حتب) بسقارة من عصر الاسرة الخامسة .

اما محاور الاوراق (الجريد) فاستعملوها فى تشييد الحظائر وفى تغطية سقوف منازلهم ، وفى تجهيز الفراجين للكتابة أو التلوين بعد هرس أطرافها ، كما استعملوها بعد شقها فى عمل الاقفاص وفى تجهيز حصر لتجفيف الجبن . واستعملوا الوريقات كاملة أو بعد شقها الى شرائح رقيقة فى صناعة الحصر وأنواع السلال والمناخل والاطباق والمراوح والصنادل . أما العساليج التى تحمل الثمار فقد جهزوا منها المكناس والفراجين . ومن ليف الاغمد القاعدية جدلوا الجبال والحوايا التى توضع على الرأس عند حمل جرار الماء وعملوا الاكياس والشباك ، كما استعملوها فى الاسرة الحادية والعشرين فى تثبيت صفوف الشعر المستعار الذى كان يضعه القسس على رؤوسهم .

وكانوا يستعملون اشواك اوراق نخيل البلح فى تجهيز فخاخ صيد الغزلان والطيائل . وتتركب هذه الفخاخ من حلقة من الجريد يثبت بها عدد كبير من هذه الاشواك تتجه أطرافها الحادة نحو بؤرتها ، وتربط بحبل متين مجدول من شعر الماعز ، وتثبت بخية فى وتد من الجريد . ثم توزع فى الاماكن التى يرتادها الغزال والتميتل وتغرس الاوتاد فى التربة وتغطى كلها بالرمال . فاذا ما وطئها بأقدامه انزلق الظلف الى أسفل وسط حلقة الشوك وتعذر عليه استخلاصه ووقف فى مكانه لا يستطيع حراكا ، فيسرع اليه الصياد ليقبض عليه حيا . وما زال هذا النوع من الفخاخ يستعمله البدو فى الصحارى المصرية وفى السودان .

وقد برع المصريون القدماء فى عمل نماذج من الفسيفساء لثمار البلح وأوراقه ، ونظموها فى

شكل قلاند للترزين بها . كما احتفظوا فى مقابرهم بنماذج لنخيل البلح من الخشب وغيره تيمنا بها واعتقادا منهم بانها قد تعود الى حالتها الطبيعية فى الحياة الاخرى .

وقد تفنن المصريون القدماء فى عمل الباقات الجنائزية من اوراق نخيل البلح بعد جدل وريقاتها وعقد الزهر اليها . وما زال هذا التقليد القديم الذى ورثه المصريون عن اجدادهم الفراعنة متبعا حتى وقتنا هذا فيضعون جريد البلح وقد عقد عليه الزهر على القبور فى المواسم والاعياد لتخفيف العذاب وطلب الرحمة ، كما يوزعون ثماره صدقة على موتاهم .

ولم يخل الطب قديما من ذكر نخيل البلح ، فاستعمل المصريون القدماء مسحوق ثماره فى تجهيز بعض أنواع العقاقير الطبية كما ذكر (ولكنسون) انهم نسبوا للنخيل وثماره ثلثماية وستين فائدة . واستعمل العرب بعض اجزائه فى تحضير مختلف أنواع العقاقير ، فقد ذكر (داود الانطاكي) ان لب النخيل اذا فرش أو لبس حلل الاورام والثرمل والاستسقاء ، كما انه ينفع فى علاج القراع والحكة والجرب طلاء ، ومحروقه يفتت الحصى شربا ، كما انه يسكن البواسير ، ورماد كل أنواعه شديد التنقية للاسنان وأمراض اللثة مدمل للجراحات جال للبهق والبرص . ويقال ان بعض بدو الصحراء والمزارعين فى مصر يستعملون أطراف الاشواك الورقية (السل - بتشديد وكسر السين) بعد استبعاد قواعدها وغلى منقوعها فى علاج السعال الشديد ، كما يستعملون المناطق الداخلية من الجريد المتينة من صناعة الاقفاص وسواها والتى تسمى بالخرط لنفس الغرض ولعلاج الدوسنطاريا ، الا ان هذا المنقوع اذا أعطى للنساء الحوامل تسبب عنه موت اجنتهم . ويقال ان مسحوق النواة بعد تجفيفها وسحقها يفيده بعض الامراض الصدرية ويخفف الاسهال ويحرك الشهية الى الطعام .

وقد ذكر (جورج وات) فى قاموسه عن منتجات الهند الاقتصادية ، ان ثمار البلح ذات نفع فى علاج الحمى والسعال والربو وغير ذلك من أمراض الصدر ، وفى ازالة رائحة الفم الكريهة ، وان عصيرها مرطب وملين وطارد للبلغم . كما يقول ان الصمغ المستخرج من بعض أصناف نخيل البلح علاج نافع للاسهال وأمراض الجهاز البولى والتناسلى ، وان عجينة مسحوق



رسم ملون لحديقة مصرية قديمة تتوسطها بركة مائية ومحاطة بأشجار نخيل البلح (تحتس الرابع أو امينوفيس الثالث ١٤٢٠ - ١٢٧٥ ن . م)

وقد ذكر (كلوت بك) ان عددها يبلغ ٨٤ صنفاً، منها ما هو جاف ويسمى بالتمر ومنها ما هو نصف جاف ومنها ما هو طرى رطب . وتختلف هذه الاصناف وسمياتها تبعاً لاختلاف البيئة والبقاع والاصقاع ، هذا الى جانب المساحات الشاسعة المنزرعة من البذرة والتي تسمى مجهلاً . وتعتبر الشمار من أحب الفواكه لدى المصريين فهي غذاء شعبي اقتصادي في متناول الجميع .

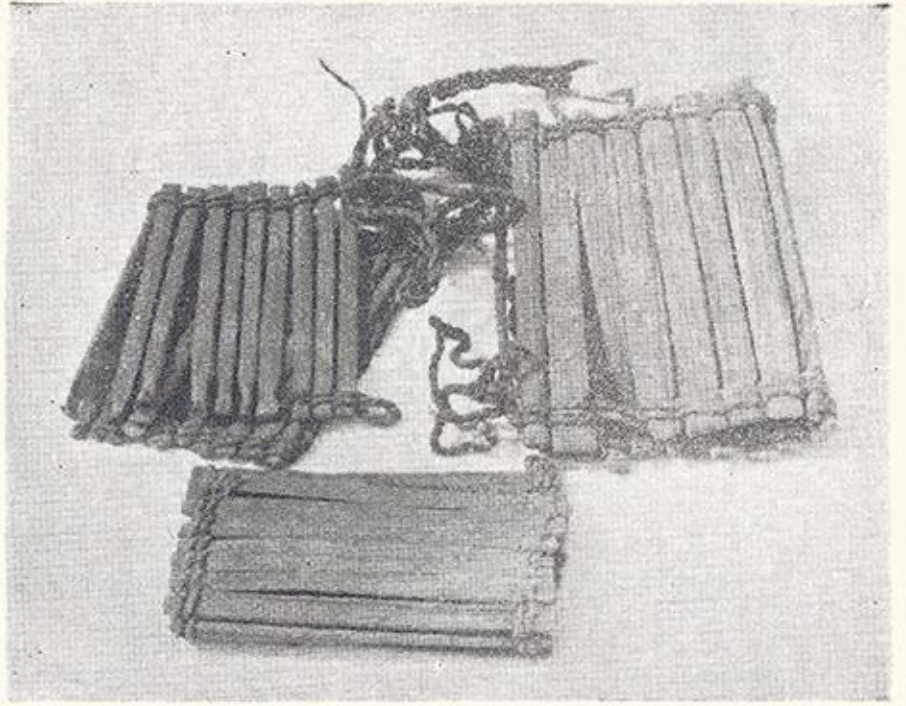
وتمر دهور وعصور ونخيل البلح خالد باصالته محتفظ بمكانته وأهميته ، لا فرق بين ماضيه وحاضره ، فقد كان وما زال من أكثر النباتات فائدة لدى المصريين . فهو من أحب النباتات لدى الفلاح ولا غنى له عنه لعلاقته الوثيقة بالكثير من أموره الحيوية وصلته الكبيرة بمستلزماته العقلية والمنزلية . ومن أجزائه نشأت ثقافة شعبية تتمثل في العديد من الصناعات الخوصية وهي من أهم الصناعات

البذور ذات فائدة اذا ما وضعت فوق الجفون في علاج السحابة والرمد الصديدي واعتماد القرنية أو التهابها .

وليس في مصر من الغابات الطبيعية غير ماينمو من أشجار نخيل البلح ، فتكثر في المناطق الساحلية وفي محافظتي الشرقية والجيزة علاوة على انتشارها في بلاد النوبة القديمة ومصر العليا والوسطى وواحات الصحراء الغربية . وتظهر هذه الغابات في منظر خلاب كبساط سندس أخضر انتصبت فيه سسوق النخيل وتزاحمت ، حاملة تيجان أوراقها التي تقاربت وتلاصقت ، فلا تدع مجالاً لرؤية ما تحتها اذا نظر إليها الانسان من عل .

وقد اعتبر (بليمنى) أشجار نخيل البلح أميرات المملكة النباتية . وتنعدد الاصناف الموجودة في مصر تبعاً لاختلاف أنواع ثمارها ،

حصير لتجفيف الجبن
مصنوع من جريد
نخيل البلح وجد في
كوم أوشيم في العصر
الافريقي الرومانى



خبزهن ، وفى صنع الاقفاص المتعددة الاشكال والاحجام التى تستعمل فى تربية الطيور الداجنة ونقلها أو الاتجار بها وفى تعبئة أصناف الخضر والفاكهة . أما الجزء العريض القاعدى من الجريد فيفصل ليستعمل كعوامات للشبراك بدلا من الفلدين ، أو يدق ليكون مكنسة أو يستعمل وقودا .

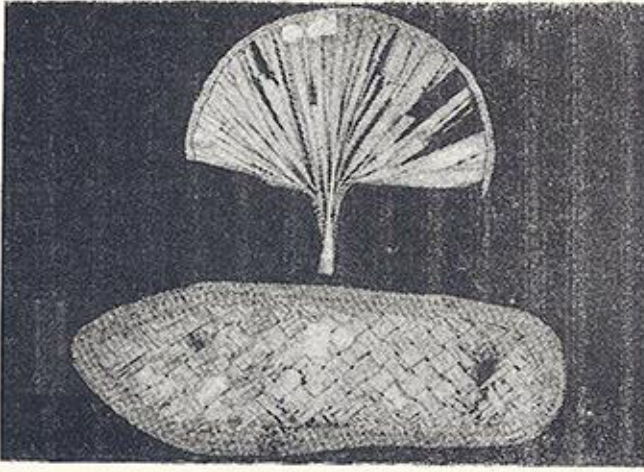
وفى زيارة قديمة لى لبلدة قوص بمحافظة قنا ولبلاد النوبة لاحظت ان كل الاسرة التى ينام الاهلون عليها مصنوعة من الجريد (عجريب) ، وهى تقليد متبع فى كل نواحي مصر العليا حيث تكثر العقارب صيفا فلا تصل الى النائم لنعومة سطح الجريد وانزلاق ارجلها عليه . كما لاحظت ان النوبيين يستعملون ثمار البلح كقطع فى السنائر لصيد الاسماك .

ويدخل الجريد فى رياضة ريفية شعبية جهزت كل خاوماتها من نخيل البلح ، ولأطفال القرى ولع كبير بها ويقبلون عليها فى الليالى القمرية ويسمون بها (الحكشة) . فينقسم الأطفال الى فريقين يحمل كل فرد فيهما جريدة يزيد طولها عن المتر قليلا تنتهى بالجزء العريض القاعدى المنحنى ويضربون بها خلال مباراتهم كرة كوروها من حبال ليف البلح . ومما لا شك فيه ان لعبة (الهوكى) المعروفة قد أخذت عن لعبة الحكشة المتوارثة فى مصر من قديم الزمن .

البيئية وفى مقدمة الحرف اليدوية التى تعتبر فنا شعبيا تقليديا متوارثا أبا عن جد يعود الى عهد المصريين القدماء . وزيارة واحدة للمتحف المصرى ولقسم الزراعة المصرية القديمة بالمتحف الزراعى ثم للمعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغورى تقيم الدليل على ان المصريين هم أول من بدأوا به ، فما زالت المراجين والاطباق والقفف والمقاطر والشبراك والحبال وسواها التى صنعت منذ آلاف السنين بالأيدي المصرية لا تفترق فى الشكل والفن والدقة والجودة والجمال عما تشكله الأيادي حاليا فى ريف وادى النيل ووحدات الصحراء .

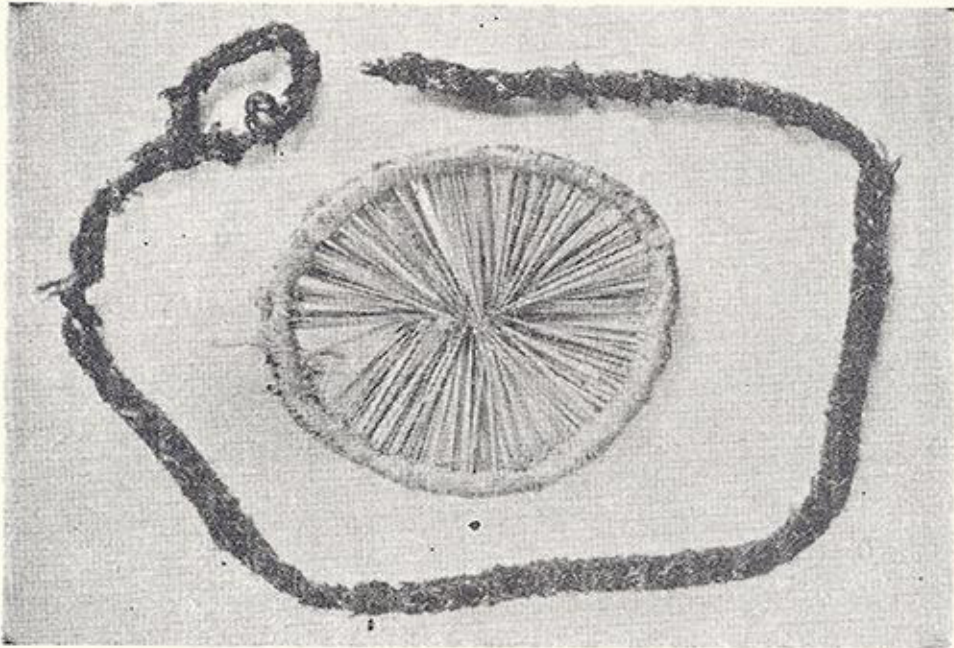
فما زال الاهلون يستعملون السوق كدعامات لحمل الأسقف ، أو تصف بعد شقها لتسقيف الحجرات ، وفى عمل الابواب ، وفى تشييد قناطر صغيرة للمعبور عليها فوق الترع والقنوات . وفى الواحات يضعونها بعد تجويفها عند منابع العيون فخشب النخيل يعيش طويلا فى الماء ولا يفضلها الا خشب الدوم ، كما تستخدم بعد تكسيرها وقودا .

أما الجريد الجاف فيستعمل فى تسقيف الحجرات ، وفى عمل أبواب الحدائق ، وكأسيجة تحيط بها وبالحظائر ومساطيح البلح ، وفى تجهيز الاثاث المنزلى من أسرة ومقاعد ومناضد ، وفى أعداد برادع الحمير وعدد الجمال والمطارح (جمع مطرحة) التى تستعملها الريفيات عند تجهيز



مروحة وجدت في دير المدينة بالاقصر (حوالى
١٣٥٠ ق . م) وصنديل طول ٣١ سم (في عصر
مصر القديمة) وهما مصنوعان من وريقات نخيل البلح
والبردى

نموذج لاجد فخاخ صيد الفزلان والطيائل مصنوع من اشواك اوراق نخيل البلح والجريد وشعر الماعز قطره ١٦٥ سم
في عصر ما قبل الاسرات



وفى واحة سيوة اذا ما بارح الزقالة (وهم طبقة العمال الذين يعملون فى الحقول والحدائق نهارا وفى الحراسة ليلا ويقابلهم التملية فى وادى النيل) دورهم ليعملوا فى الحدائق (الحطايا) البعيدة ولم يجدوا ثقابا ، طريقة فريدة فى اعداد قداحة من جريد البلح يسمونها هناك (اتشيطط) فيأتون بقطعتين من جريد البلح وينزعون عن سطح كل منهما طبقة من القشرة ويحكونهما معا بسرعة وبقوة فتتولد الحرارة وينتج الشرر . ويزينون هذه القداحة البدائية بحفرها بخطوط ونقوش تلون باللونين الازرق والاحمر ، وتعتبر واحدة من بين عديد تراثهم الشعبى .

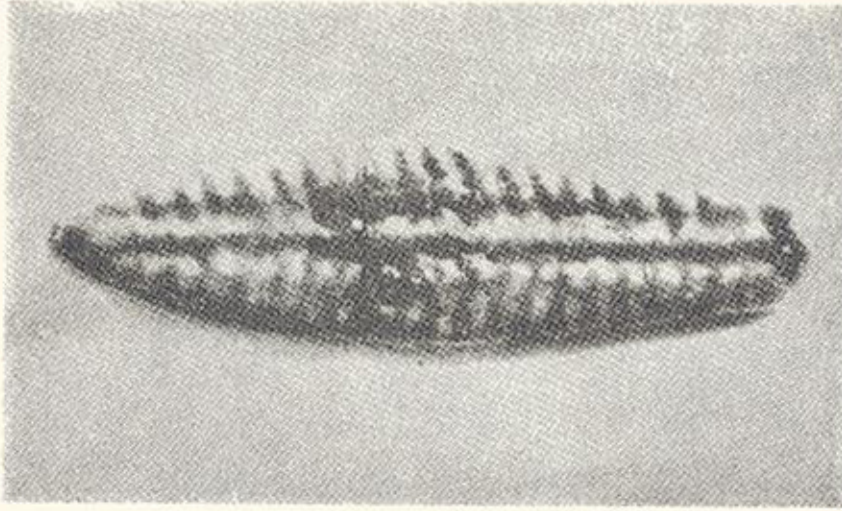
ويستعمل الخوص (الوريقات) فى شتى الصناعات الخوصية كعمل القفف والمقاطف والزناجيل والسلال والاطباق والمراجين والمراوح والمذبات لطرد الذباب والاغبطة والبرادع والحصر والابراش لفرش الحجرات والمسكايل لتسكيل البذور والحبوب . وتقوم النساء عادة بهذه الاعمال كصناعة أصلية أو اضافية لتمضية اوقات الفراغ ، وأجملها وأدقها صنعا ما تقوم به نساء واحة سيوة . كما يصنع منه لليونته ومرونته (الكريئة) التى تستعمل فى حشو الاثاث ، وليس بعيد عنا انه كان يصنع منه بعد شقه الى شرائح رقيقة خوص الطرابيش التى اندثرت .

ومن ليف الاغصان القاعدية البنى اللون تجدل الحبال وتصنع المكانس وفرش لمسح البلاط. والامراس المثينة والمشايات والدواسات وأيادى المقاطف وقواعدها ، كما تصنع منه فى واحة سيوة شبك لصيد الطير .

ومن الناس من يأكل قلب النخلة أى لبها وجمارها اذا ما قطعت ، ويتركب هذا اللب من طبقات لينة متراكبة بعضها فوق بعض تشبه اللوز الغض فى قوامه وطعمه . ويعتبر جمار نخيل البلح مسهلا ، واذا عصر كان مأؤه وهو طازج شرابا حلوا ويكون مسكرا اذا ما تخمر . وتقطع النخلة اذا استغنى المزارع عنها لعدم جودة ثمارها أو لكونها مذكرة ويستفيد بكل جزء من أجزائها حتى شراب عصارتها . فيجردها أولا من أوراقها حتى يصل الى قلبها ويأكل لبها ، ثم يحفر فى قمته حفرة صغيرة أو أكثر يدق فى كل منها مسمارا كبيرا ويعلق بكل مسمار جرة فخارية ، وتتجه قطرات العصارة الصاعدة من أسفل الساق الى أعلاه نحو المسمار لتستقر فى الجرة التى يتم امتلاؤها فى صباح اليوم التالى . ويسمون هذا الشراب (الجبى) وهو مشروب مرطب حلو منعش

نموزج من الفخار لنخلة بلح طول ١٧ سم (العصر الرومانى)





نموذج من الخزف لاحدى أوراق نخيل
البلح ، وهى جزء من فلاذة مصرية
قديمة ذات لون أزرق (الاسرة
الثامنة عشر)

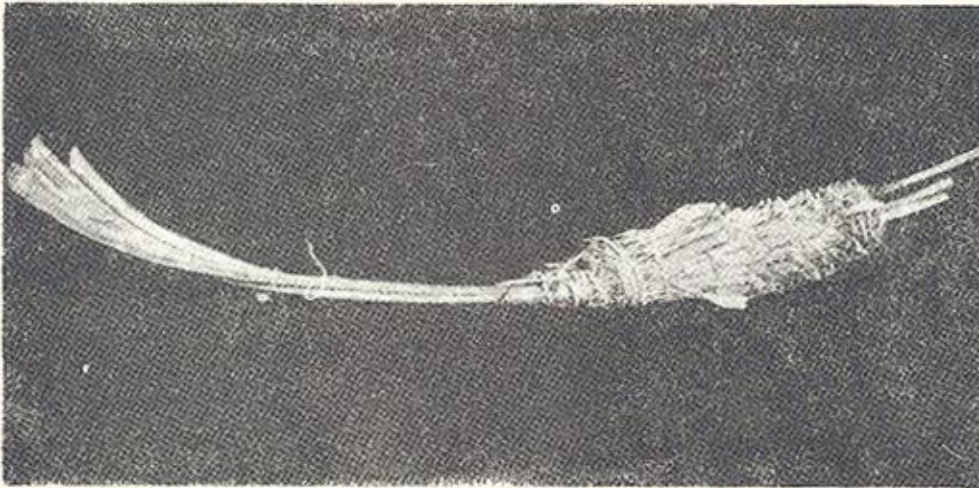
أليافها ثم تجدل لتكون حبلا • أما النوى فله فى
الواحات أهمية كبيرة ، فيكوم لكثرتة ووفرتة فى
هيئة تلال ويجرثونه ويقدمونه علفا للماشية
والابل والاغنام والماعز فهو غنى بمادته الغذائية
الاندوسبرمية القرنية • واذا حمص وطحن قد
يكون أفضل مذاقا من البن نفسه فى تحضير
القهوة • وتستعمل النوبيات مسحوقة بعد حرقه
فى تخطيط حواجهن ، أما اذا زاد عن الحاجة
فيستعمل وقودا •

وفى الواحات يخزنون ثمار البلح كما يخزن
الفلاح القمح والذرة فى ريف وادى النيل ،
فيكبسون الثمار فى عبوات من الخوص تسمى
(زنايل) ويسمى البلح المحفوظ بهذه الطريقة
(المونة) فهو المؤونة التى يأكلونها طول العام •
ويحصلون من الثمار على عسل البلح فينتقون منها

محبوب لدى الجميع ويشرب عادة طازجا لانه
سريع التخمير •

ويقابل موسم جنى ثمار البلح فى واحات
الصحراء الغربية موسم جنى القطن فى وادى
النيل ، وهو هناك موسم سرور وبهجة وعيد
تنشط فيه الحركة التجارية والمعاملات المالية
وتتعدد خلاله حفلات الزفاف والزواج • فترى
المساطيح (جمع مسطاح) المحاطة بسيماج من جريد
البلح وقد اكتست بكيمان وتلال من الثمار
تتفاوت فى أحجامها وتلوح لرائيها كمهرجان
بمختلف ألوانها ، وتعتبر أسواقا يقصدها التجار
الراغبون فى الشراء وقد قيدوا جمال قوافلهم فى
رقعة مجاورة لتكون مربطا لها •

ويستعمل السباط بعد فصل الثمار عنه
كاملا فى عمل المكائس ، أو تدق عساليجه لفصل



بافة جنازية مجدولة من أوراق نخيل البلح (من العصر الاغريقى الرومانى)



زنابيل واحة سيوة مملوءة بالعجوة (المونة)

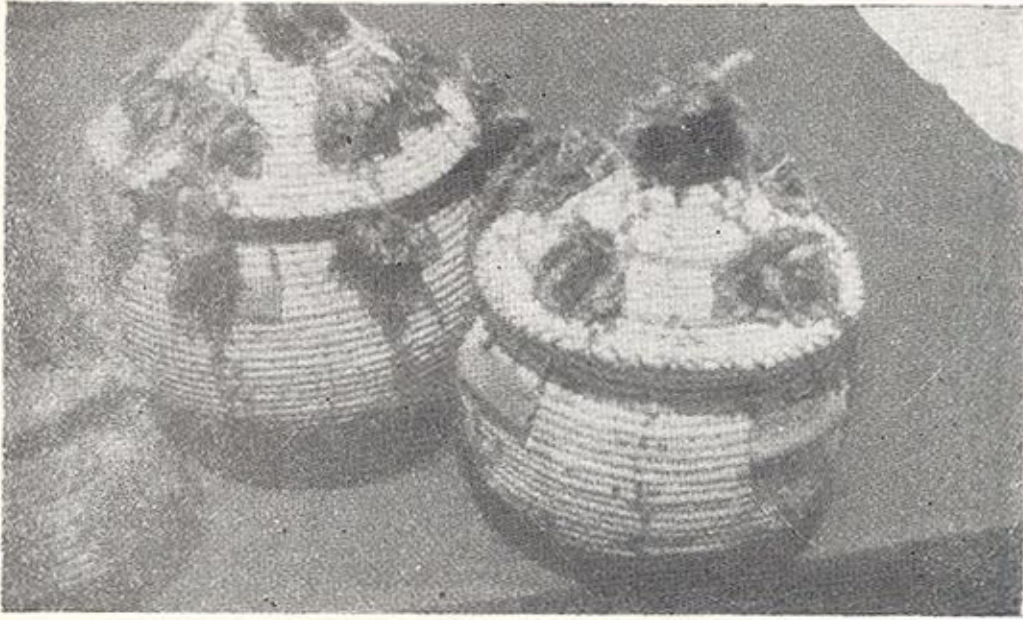
يحتفلون بها كل عام وهي (احد السعف) .
فقد أصبح السعف الذي تعبر خضرته عن الحياة المتجددة والذي حمله الشعب مع أغصان الزيتون والورود والرباحين ولوحوا به كالأعلام للسيد المسيح عليه السلام والذي فرشوه في طريقه وتحت اقدامه عند دخوله ظافراً مدينة اورشليم تذكارا شعبيا خالدا لهذه المناسبة ، ثم تطور الامر الى تفضيل السعف الحديث النمو الذي يؤخذ من قلب النخلة رمزاً لصفاء القلب وبياضه ونقاؤه فيجدل الاهلون وريقاته ويضفرونها في هذا اليوم في هيئة باقات متعددة الاشكال والاحجام فيها رقة وفيها جمال تعتبر لدقة صنعها فنا شعبيا قائما بذاته يستحق لاهميته ان يفرد له مقال .

ولما كان لنخيل البلح قيمة وأمر وأهمية وشأن ، فلا تعجب اذا ما زرت واحة سيوة وتجولت بين ارجاء حدائقها (وهم هناك يعتقدون في الخرافات والحسد وفي القوى الخفية التي تدخل في أمور حياتهم وتجلب لهم الشر أو الخير) ان ترى عظام الحمير وقرون الغزلان وقطع الخزف وعظام الموتى معلقة على سوقه خوفاً عليه من الحسد . وللسعف هناك علاقة وثيقة بالكثير من عاداتهم وتقاليدهم ، فيحمله المدعوون عند توجهم الى حفلات الزفاف والزواج ، والمرافقون لمواكب الحجاج ثم يرشق حول اسطح منازلهم حتى موعد

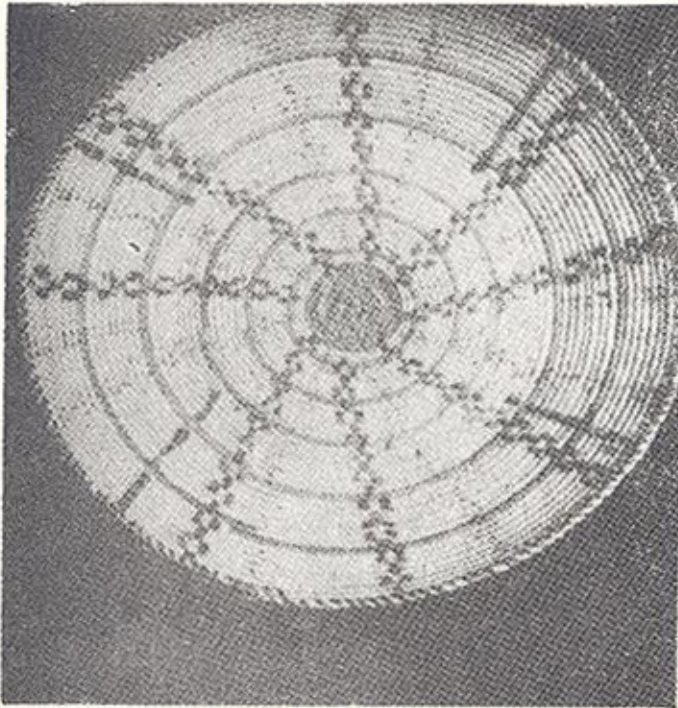
ما يراد استخراج عسلها ويضعونها في كيس من الليف يستقر فوق حفرة بها وعاء من الفخار ويوضع فوق الكيس حجر ثقيل فيسيل العسل تدريجياً في الاناء الفخاري . كما يحصلون على السكر الاحمر من الثمار التامة النضج للبلح النصف جاف بنزع النوى منها وعجنها باليد في اناء نظيف ثم تنقل الى جرة من الفخار وتكبس فيها جيداً وتترك لمدة ثلاثة أشهر تحت أشعة الشمس نهارة والندى ليلاً ، فاذا فتحت يكون البلح قد تسكر . ولا يذوب سكر البلح الا في الماء المغلي ويصبح بعد ذوبانه عسلاً . وقد توارث بعض أهالي وادي النيل وبلاد النوبة ووحدات الصحراء عن أجدادهم الفراعنة تقطير ثمار البلح لتحضير شراب يسمى بعرق البلح ، كما يجهزون منه الخل .

وللسعف علاقة وثيقة بالكثير من العادات والتقاليد منذ عصر المصريين القدماء الى وقتنا هذا . فقد كانوا يقدمون السعف مع الثمار المجففة قربانا لاله النيل ، ويذكر (ولكنهمون) انهم كانوا ينثرون السعف في الطرقات التي تمر بها الجنازات كما كانوا يحملونه في طريقهم لزيارة قبور موتاهم ، هذا بالإضافة الى الاكاليل والباقات الجنائزية التي كانوا يضعونها بعد جدل وريقاتها الى جانب موميات موتاهم .

ولاخواننا المسيحيين تقليد متوارث من قديم الزمن ذو علاقة وثيقة بمناسبة دينية جلية



مراجين واحة سيوه (أى معمورة)

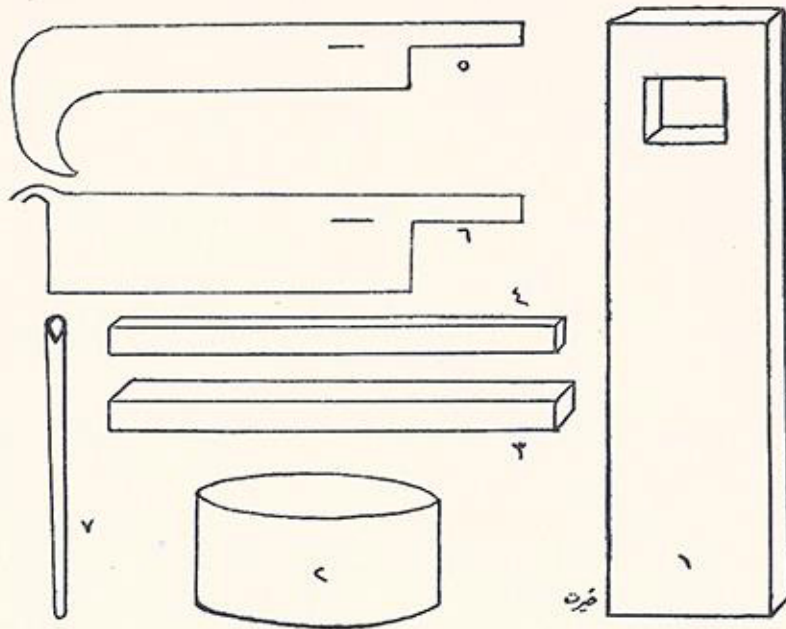


طبق سيوى دقيق الصنع (سبت)

عودتهم ، ويلف العريس عباءته حوله ويشعلها بعد غمسها فى الزيت ليلة زفافه اعلانا على اغتباطه وسعادته وسط انشراح اصدقائه ، كما ترشق حول حزمة منه مجموعة من اصناف الفاكية والازهار والرياحين فى نظام بديع التكوين لتكون هذه الباقة التى تنوء بحملها خير هدية تقليدية يقدمها العريس الى عروسه ، ولا تنسى الارملة (القولة) فى آخر أيام انزوائها ان تقذف اول شخص تراه بقطعة من السعف وبذلك تكون قد تخلصت من سوء طالعها والحظ السيء الذى لحق بها .

* * *

وفى الواحات الداخلية تتمسك الام بأن تعلق حول رقبة مولودها حتى اليوم السابع طرف جريدة تحمل سبعا من الوريقات وتكون مدلاة تحت ابطة الايمن ليحفظه الله من عين السوء والحسد ، كما تعلق حول رقبتها لتتدلى فوق صدرها بقطعة من جريد نخلة موروثة دون وريقاتها يحزها (اى يحفرها) سبع حرات شخص اسمه محمد .



أدوات صانع الأقفاص : (١) المعدلة (٢) القرمة (٣) الثقيلة (٤) الخفيفة (٥) السلاح (٦) التدر (٧) اللقط .

شنتى نماذج حرفته فيما يلي ، وهى اما خشبية
أو معدنية وتصنع الاخيرة دائما فى رشيد .

(١) المعدلة : وهى قطعه مستطيلة ثقيله من
الخشب يبلغ طولها ٨٠ سم وعرضها ٢٠ سم
وسمكها ٤ سم ، بها فتحة مربعة قرب احد طرفيها
وتستعمل لاعدل محاور الجريد المنحنية .

(٢) القرمة : وهى كتلة مستديرة تثبت فى
الارض مقطوعة من ساق شجرة عبل او لبخ
يقطع الصانع عليها عيدان الجريد .

(٣) الثقيلة : وهى قطعة طويلة مربعة من
خشب السنديان أو الكازوارينا طولها ٤٠ سم
وعرضها ٥ سم ، وتستعمل فى الضرب على اللقط
لثقيب عيدان الجريد .

(٤) الخفيفة : وهى ايضا من خشب لسنديان،
طولها ٤٠ سم وعرضها ٥ سم وسمكها ٢.٥ سم،
وتستعمل فى الدق على عيدان الجريد لتدخل فى
ثقوب العيدان الاخرى .

(٥) السلاح : وهو من الصلب ، طوله من ٤٠
الى ٤٥ سم ، ينحنى عند طرفه فى زاوية حادة
بشكل المنقار ، وله مقبض يكسى بقطع من
القماش ، ويستعمل فى توضيب الجريد ونزع
وريقاته عنه والمتراصة بطول حافتيه ، وقد
لاحظت ان صانعه فى رشيد لم يفته أن يحفر
اسمه عليه (كامل السيد) .

وبعد هذا ، رأيت أن انتقى من بين ما سبق
ودبرت حرفة شعبية متوارثة من قديم الزمان ،
لاوفيها حقها قدر الامكان ، تقوم على جريد نخيل
البلخ وترافقه أينما كان ، فى شتى نواحي وادى
النيل والصحراء والقرى والبلدان ، وهى حرفة
صناعة الأقفاص . ولم اذهب اليها بعيدا وتوجهت
الى احد صانعيها وهو كهل يستقر دكانه بجوار
جامع عتيق فى شارع مراسينا قرب ميدان
السيدة زينب ، وطلبت منه أن يجهز لى قفصا
حتى أرقب يديه وهى تخرج من السعف بعد قطعه
وتهذيبه وشقه وتثقيب ثم تجميعه تلك النماذج
التي تجمع فى خطوات تجهيزها وهندسه تجميع
اعوادها دون الاستعانة بأية خامه أخرى الكثير
من الدقة والبراعة والاتقان . وبسؤاله عن ورت
عنه حرفته اجاب انها متوارثة عند الصانع
جميعا من قديم الزمان عن سيدنا يوسف عليه
السلام فهو أول من عمل المزولة وحامل المصحف
الكريم من جريد نخيل البلخ . . .

ويحصل اصانعو الأقفاص على السعف من
المناطق القريبة التي يكثر بها زراعة النخيل ،
ويقطع طول العام فيما عدا الاشهر التي يحمل
النخيل فيها سبائط. ثمارة ، ويبيع بالمائة ويتراوح
ثمنها ما بين ١٢٠ الى ١٥٠ قرشا . وتنحصر
أدوات صناعة الأقفاص التي يخرج بها الصانع



الصانع الشعبي يقطع الجريد على القرمة وييده التدر وخلفه المعدلة

ابواب (منير) ، والثمانية الى عشرة ابواب (كفس) . ومن هذه الاقفاص ما يسمى (كفافي) وهي أحسنها وأمتنها صنعا لتقارب وتلاصق عيدان الجريد بها ، ويليهما (نصف كفة) و (ثلثين كفة) .

وتسمى الاقفاص التي ترص فيها ارغفة الخبز (بانكة) ، واقفاص الفاكة (رحي) ، والطماطم (ثلثين) ، والفراخ (مذرة) . ولاجزء هياكل هذه الاقفاص اصطلاحات منها ، اطواق ، سبلة ، الدور ، المربعة ، الضيقة ، المعالات ، القيود (التي تشد الزوايا الى بعضها) ، الرصة ، ثم العيدان (التي تمر خلال الثقوب جميعها)

وأخيرا ، هذه صفحات عن نخيل البلح ، تروي تاريخه وقصته ، ومكانته وشعبيته ، وعلاقته الوثيقة وصلته الكبيرة بحياة الناس ، فما من جزء من اجزائه الا وتبنى عليه مصلحة أو تستمد منه منفعة ، فهو مصدر للخير الوفير ، ومنبع يفيض بالعديد من الثقافات الشعبية . وسبق خالدا بأصالته محتفظا بمكانته ، مرتفعا بجذوعه المشوكة وتيجان أوراقه الخضراء ، مزدانا وقت الأثمار بسباط حمر وأصفر ، في رقة وجمال وشاعرية وخيال .

« د • عثمان خيرت »

(٦) تدر : وهو من الصلب يشبه ساطور الجزار ، ويتمثل مع السلاح في طوله وفي حفر اسم صانعه عليه وفي لف قطعه من القماش حول مقبضه ، وله في طرفه العلوى المقابل للمقبض بروز منحني .

(٧) لقط : ويسمى ماسورة قفاص ، وهو من الصلب اسطوانى مجوف ويستعمل في تخريم الجريد ، ولذا يختلف قطر تجويفه الطولى حسب اتساع الثقوب المطلوبة . ومن أنواعه (لقط دقي) و (لقط ريق) و (لقط خرم) .

ولدى القفاص قطعة من الجريد عليها كل المقاسات المطلوبة وتسمى (قياس) . ويستغنى في العادة عن قواعد الجريد وتسمى بعد فصلها (قحوف) ، كما يستغنى عن الاجزاء الطرفية ، اما المنطقة الوسطى فهي التي تقوم عليها حرفته وتسمى (الترنى اى التوانى) ، أما القطع الاسطوانية التي تنتج من العيدان بعد ثقبها بالدق بالثقيلة على اللقط فتسمى (خرط) .

وتتعدد أشكال الاقفاص التي يقوم بتجهيزها الصانع كما تتعدد اصطلاحاتها . فاقفاص الحمام منها ما هو بباب واحد (قطعة باب) ، أو ببابين (مقطورة) والاكبر حجما (مصطبة) ولها جميعا رف يقف عليه الطير وعلاقة مسندة تحمّل منها ، وذات الاربعة ابواب (ماربيع) ، والخمسة



مُنشِد الشعب

دكتور نيله إبراهيم

الراوى الذى يمر بمرحلة التجميع حتى يصل الى مرحلة النضج التى تمكنه • عندما يصل اليها • أن يؤدى دوره بطريقة ساحرة جذابة تجذب جمهور الناس ، فيلتفون من حوله ليستمعوا اليه ، الأمر الذى يعين على ظهور جيل جديد من الرواة يتأثرون به ويحملون التراث من بعده •

وقد يتساءل القارئ : وما الذى ينبغي على الباحث أن يقوم به فيما يختص بالراوى نفسه ؟ أليست مهمته الأساسية أن يبحث عن الراوى فى المجال الشعبى وأن يدون عنه ما يحفظه فى صدره من تراث ؟ أو أن يبحث عن أكبر عدد من الرواة ويستمتع منهم للتراث نفسه أو لمزيد منه حتى يكون أكثر دقة فى بحثه عندما يحرص على تدوين

ليس هناك شك فى أن الراوى الشعبى هو الذى يقوم بحمل التراث الأدبى الشعبى عبر الأجيال ، أى أنه هو الذى يسهم فى دوامه واستمراره • حقا ان الدراسات الشعبية الحديثة تحت الباحث الميدانى على ألا يهمل الجماعة الشعبية التى تعمل بطريق غير مباشر على نقل تراثها وذلك عندما تكون عاملا مشجعا للراوى على رواية تراثه ، بل عندما تهى له مكانا مرموقا بينها وتبرزه من بين صفوفها ، وتطلب منه على الدوام أن يقص عليها أو يغنى لها ما من شأنه أن يربطها بحياتها الشعبية الأصيلة • ولكن الدراسات الشعبية الحديثة تحت الباحث كذلك على أن يهتم كل الاهتمام بالراوى • وهى لا تعنى هنا الراوى المنعزل عن سائر أفراد الجماعة ، وإنما تعنى

أكبر قدر من الروايات المتعددة للأصل الواحد ؟
حقا ان هذا هو واجب الباحث ، ولكن واجبه
ينبغي أن يتعدى هذا الأسلوب التقليدي في جمع
التراث ، فيدرس كيفية انتقال التراث الى الراوى
الناشئ الذى يصبح بعد مران طويل حاملا للتراث
الأدبى وقادرا على امتساع الناس به فى الوقت
نفسه . ولكن كيف يتسنى للباحث أن يدرس
انتقال التراث الشعبى الى الراوى ، وما قيمة هذا
فى دراسة التراث الشعبى أو بالأحرى فى دراسة
شعب من الشعوب أو جماعة من الجماعات
الشعبية ؟ هذان هما السؤالان اللذان سنحاول
أن نجيب عنهما فى بحثنا هذا متمثلين بتراثنا
القديم والحديث معا .

فكيف ينتقل التراث الشعبى الى الراوى ؟ ان
أول اجابة تتبادر الى الذهن عن هذا السؤال . .
هى أن الراوى يحفظ هذا التراث لأنه يستمتع اليه
كثيرا أولا ، ولأنه يمتلك موهبة الذاكرة القوية
والمقدرة على الحفظ ثانيا . ولكن اذا كان الأمر
كذلك فحسب ، فهذا معناه أن التراث جامد
لا يتغير لأنه ينتقل من راو لآخر عن طريق الحفظ
والذاكرة القوية . فاذا كان التراث الشعبى على
عكس هذا يتطور ويتجدد على الدوام ، فما هى
اذن العناصر الأساسية التى تتجدد فيه ، وما
الشيء الذى يبقى عليه الراوى لا شعوريا بحيث
تكون السمة الأولى لما يرويه هى شعبية هذا
التراث ؟

* * *

لقد تساءل الباحثون هذا السؤال منذ زمن . .
وذلك عندما كان التراث للأدبى الكلاسيكى الخالد
يشغل تفكيرهم ويستغرق جل وقتهم فى البحث .
ونعنى هنا بصفة خاصة ملحمتى هوميروا الإلياذة
والأوديسا . فقد كان « ميلمان بارى » يشغل
منصب أستاذ مساعد للدراسات الكلاسيكية فى
الثلاثينات بجامعة هارفرد . وقد استطاع أن يقوم
بعمل قيم فى الدراسات الكلاسيكية عندما قام
بتحليل ملحمتى الإلياذة والأوديسا من ناحية
الشكل . وقد انتهى من عمله هذا الى أن شعر
هوميرو كان تراثا شعبيا أى أنه كان تأليفا شفاهيا
. . وفى عام ١٩٣٥ كتب يقول : « ان الهدف من
دراستي هذه أن أحدد تحديدا كاملا شكل القصة
الشعبية الملحمية التى تروى شفاهيا ، لكى أرى
ما اذا كانت تختلف عن مثيلتها التى تؤلف كتابة
. . وقد دفعنى هذا لأن أراقب الرواة وهم يقومون
بتأدية فنهم عن طريق المران دون الاعتماد على
القراءة والكتابة . ومن شأن هذا العمل أنه يخدم

جانبيين : الجانب الأول أن يكون نقطة بداية
لدراسة تنطلق منها لاثبات أن حياة الشعب يمكن
أن تؤدى الى خلق فنى على درجة كبيرة من التكامل
والجانب الآخر ، ان هذه الأبحاث تخدم الباحث فى
الملاحم العظيمة التى وصلتنا عن الماضى السحيق »

وقد كان الباحثون قبل بارى قد بدأوا يتشككون
فى أن هوميرو قد ألف ملاحمه كتابه فلما أخذوا
يستدلون على شفاهية ملحمتى هوميروا الإلياذة
والأوديسا من خلال مقارنة احدهما بالآخرى ،
تحدثوا عن « مجموعة المقاطع الشعرية المتشابهة »
و « اكليشهات الملحمة » ، و « العبارات التى
تتردد ترديدا آليا » . ولكن (بارى) الذى مهد
الطريق للباحثين فى الأدب الروائى الشعبى من
بعده ، وبخاصة الأدب الروائى ذو الشكل الملحمى ،
وجد أن مثل هذه العبارات غامضة كل الغموض ،
وهى ليست كافية لبيان ما فى الأدب الشعبى
المروى من خصائص مميزة ، ومن ثم حصر بحثه
حول عنصرين أساسيين هما « الصيغة » Formula
والموضوع Theme

أما الصيغة فهى مجموعة كلمات تستخدم
استخداما منتظما بطريقة موزونة غالبا ، وتؤدى
وظيفة أساسية فى بناء الشكل الأدبى . فالباحث
فى شكل الحكايات الشعبية لا يتحدث فى هذه
الحالة عن المناظر المتكررة ، وإنما يتحدث عن
مجموعات الألفاظ المتكررة . وهذه الصيغة المصطلح
عليها فى تراث شعبى بعينه ، ليست مهمة بالنسبة
للمستمع فحسب ، وإنما ربما كانت أكثر أهمية
بالنسبة للراوى ، اذ أنها تعينه على سرعة تأليف
حكايته . وإذا كان الراوى ليس نمطا ، وإنما هو
فرد فإنه يتحتم علينا أن نبحث عن علاقة الراوى
الفنان الفرد ، بهذه الصيغة . وقد تعود الباحثون
أن يبحثوا عن شيوخ الرواة فى عملهم الميدانى . .
هؤلاء الذين حفظوا التراث لزمن طويل بحيث رسخ
فى صدورهم على نحو ما يروونه . وقلما يرغب
الباحث فى الاستماع الى راو ناشئ اللهم الا اذا
كان يتمتع بصوت جميل وأداء متقن فيستمع الى
غناؤه . مع أن الحرص على الاستماع الى طريقة
رواية هؤلاء الناشئين ربما أعاننا على دراسة
مراحل رواية التراث الشعبى ، فالصيغة لاتعيش
الا مع الأداء ولا تكون لها وظيفة محددة الا مع
الرواية الشفاهية . فكما أننا عندما نتحدث لغتنا
الأم لا نتحدث بالألفاظ وعبارات نتذكرها عن وعى
. . وإنما تتدفق الألفاظ والعبارات من اللغة التى
تعيش معنا بوصفها جزءا أساسيا من شخصية
الفرد ، فإن الراوى بالمثل يتعلم الصيغ ، تماما
كما يتعلم الطفل الكلام ، من كثرة الاستماع اليها

ثم يحاول أن يستخدمها حتى تصبح جزءاً من تراثه . ويمكننا أن نلخص المراحل التي يمر بها الراوى الناشئ حتى يصل الى المرحلة التي يكون فيها قادراً على الرواية الكاملة الى المراحل الآتية :

أولاً : انه يجلس مع كبار الرواة والمغنين ويستمع اليهم وقد لمس في نفسه الاستعداد لان يكون راوياً للحكايات أو راوياً للأغاني الشعبية ، وربما قرر بينه وبين نفسه أن يكون كذلك .

ثانياً : يتعلم النمط الذي يستهويه بحيث تصبح الشخصيات والأسماء مألوفة لديه . وبالمثل الأماكن والعادات .

ثالثاً : تصبح الموضوعات التي سنتحدث عنها وشيكا مألوفة لديه بالمثل ، وهي تزداد ألفة لديه كلما استمع الى الروايات والى نقاش الرجال حولها

رابعاً : يحاول ترديد كل هذا لنفسه أو أنه يرويه في مجال شعبي محدود . ولا يجزئ هذا الراوى الناشئ على رواية التراث في المجال الشعبي المؤلف الا بعد أن يلمس في نفسه المقدرة على رواية هذا التراث رواية كاملة ممتعة كما يفعل كبار الرواة في مجتمعه .

وإذا كانت الصيغ والموضوعات هي التي تكون أساس رواية التراث الشعبي الأدبي ، فإننا نحاول أن نلمس الدور الأساسي الذي أدته وما زالت تؤديه في رواية تراثنا الشعبي . وإذا ذكرنا تراثنا الشعبي الملون فإننا نعني بصفة خاصة ثروتنا الأدبية من السير الشعبية . وأول ما يسترعى النظر في هذه السير هو التشابه الكبير بين هذه السير سواء في الأسلوب أو في الموضوعات . فسواء كانت السيرة تحكى عن عنتره أو عن الظاهر بيمرس أو عن سيرة الأميرة ذات الهمة أو عن بنى هلال ، فإن القارىء يدرك تواً ، أنه لم ينتقل نقلة كبيرة من سيرة لأخرى . وذلك نتيجة اتفاقها في عناصر أساسية قد يستطيع أن يضع يده عليها ويفسرها ، أو قد يحسها ولا يستطيع تفسيرها . وقد يكون القارىء الذى طالت صحبته مع هذه السير على حق إذا ادعى أنه عندما ينتقل من سيرة الى أخرى إنما ينتقل من جزء لآخر في ملحمة العرب الكبرى التي تجمع في ثناياها تاريخنا السياسى والاجتماعى والفكرى الطويل . ولقد ثار الجدل حول ما إذا كانت هذه السير قد نشأت مدونة ثم رويت أم العكس ، كما ثار الجدل حول ما إذا كان مؤلفها فرداً واحداً أم أفراداً عديدين . ولكننا اذا حاولنا أن نطبق نظرية

«بارى» ومن جاء بعده في «الصيغ» والموضوعات» فربما أراح هذا المتسائلين من التردد في الإجابة عن تساؤلاتهم . فمن المؤكد أن هذه السير نشأت متفرقة في فترات تاريخية متعاقبة ، وأن انتشار أول سيرة من هذه السير عن طريق الرواية ، أدى الى وجود جيل من الرواة ظلوا يرددونها في فترة زمنية لا نستطيع تحديدها . وعلى هؤلاء الرواة تتلمذ جيل آخر من الرواة حفظ الصيغ والموضوعات المألوفة واستغلها أحسن استغلال في رواية سيرة أخرى وهكذا . فأول عامل دعا الى وجود التشابه بين السير ينحصر في وظيفة الرواة الذين ساروا في تدريبهم على عملية الرواية على النحو الذى أشرنا اليه فاستطاعوا بذلك أن يحتفظوا بأهم خصائص التراث الشعبى العربى .

ولنتأمل الآن بعض الصيغ التي تتردد في ثنايا السير العربية جميعاً حتى ندرك مدى تشابهها يقول الراوى في سيرة بنى هلال : « وكان السبب في قدوم هذا الملك الجبار والبطل المغوار بهذا العسكر الجرار حديث عجيب وأمر غريب (سيرة بنى هلال ج ١ ص ٣٣) . وفي سيرة الأميرة ذات الهمة : ج ١ ص ٢٨ : « وكان السبب في مجيء هذه الحيو الى حى بنى كلاب حديث غريب وأمر عجيب » . وفي سيرة الظاهر بيمرس ص ٢٨٤ ج ١ : « وكان لهذا الرجل سبب عجيب وأمر مطرب غريب » .

وبالمثل تتشابه الصيغ تماماً أو تكاد عندما يعترك طرفان ويشهران السلاح وجها لوجه . .

يقول الراوى في سيرة الأميرة ذات الهمة :

« وإذا بهم قد افترقوا على ذلك الحى من أربع جوانبه وقد هزوا في أيديهم قطع الرماح وجردوا البيض الصفاح ، وقد أشهروا السيوف الصقال والرماح العوال ، وتبادرت الرجال والنساء ، والعبيد والجوار ، وركب أهل الحى ووقع القتال ، واشتعلت نيران الضرب والطعان ، وكثر الزلزال وقل الكلام ، وتقسطل الغبار ونما ولحق عنان السماء ، وتخضبت اللحا بالدما . . وحمل الأمير جنديه كأنه شعلة من نار على الأعداء وأنزل بهم ونادى وقال : أنا مهلك الرجال ومبيد الأبطال وكاشف الغبار ومدرك النار ، أنا قاطع الأعمار ومبيد الأبطال والهزبر المختار ، ثم انه طعن فارس أرماء وآخر بالسيف أرداه وثالث أعدمه الحياة » . ويقول الراوى في سيرة بنى هلال ص ٣٥ ج ١ « وعند ذلك حمل قوم الابشع



فالتقاهم قوم بنى هلال، والتقيت الرجال بالرجال
وجرى الدم وسال وهمهمت الأبطال . فامبىو
هلال فقتل منهم خمسمائة فارس ومن قوم
الأبشع خمسة آلاف ، فباتوا تلك الليلة الى
الصباح ، فركبوا الخيول واصطفوا تجاه بعضهم ،
فبرز فارس من قوم الأبشع يقال له العملاق ،
فبرز اليه قرضاب الشريف ، وتعارك هو واياه
مقدار ساعة حتى ضايقه ولاصقه ، وضربه
بالسيف على هامته ألقي رأسه قدماه ، فنزل له
ثان فقتله وثالث جنده له ورابع فما أمهله
والخامس يظهر أخيه أتبعه . وفى سيرة الظاهر
بيبرس ج. ١ ص ١٧ « ولم يزل السيف يعمل ،
والدم يبذل ، والرجال تقتل ونار الحرب تشتعل ،
الى أن ولى النهار بالارتحال وأقبل الليل
بالانسداد ، وأراد الانفصال القوم اللئام فما
مكنتهم من ذلك عصابة الاسلام ، بل حملوا عليهم
ومكنوا السيوف فى أعناقهم ، والله در الأكراد
وما فعلت من الفعال بل انهم زادوا فى القتال ،
وكثر النزال وبطل القيل والقال ، وعمل البتار،
وقل الاصطبار ، وقصرت الأعمار الى أن ولى الليل
وأقبل عليهم النهار » .

وقد لا تكون الصيغة مجرد عبارة وانما تشمل
موضوعا بأسره ؛ فالرؤيا التى يراها البطل تحكى
على نحو واحد على وجه التقريب . فقد رأت
زوجة الحارث « فى منامها ولذيد أحلامها كأنها
فى صحرة من الصحرات (كذا فى الاصل) وحولها
فسيح البرارى المقفرات ، وأنها تقدمت الى قل
عال وقد انكشف ذيلها وخرج من تحتها نار
متأججة ولها ألوان متوهجة ، فخرجت الى الأرض
فأحرقت جميع ما عليها ما بعد منها وما قرب .
ثم بعد ذلك استدارت واستنارت فانتبهت فزعانة

مرعوبة » . . . وقد حكى هذه الرؤيا شعرا الى
أحد الكهنة وختمتها بقولها :

فانتبهت مرعوبة حزينة
وهذا ما جرى لى فى المنام

وبالمثل رأى الأمير قرضاب فى سيرة بنى هلال
أنه « قد أبصر ذات ليلة فى منامه صبرة أسود
ونمور وذئاب وطيور ودخان وغبار وشرار نار ،
والوحوش جافلة فى جوانب الأقطار . فبينما
هو كذلك واذا بالمطر قد وقع على وجه الأرض
وكأنه مطر من النار . فما استقر الا قليلا حتى
احترقت تلك الوحوش الضارية وتلاشت عن
بكرة أبيها ، فاستيقظ قرضاب الشريف من
منامه ونهض من فراشه خائفا مذعورا ، وحكى
الرؤيا لمفسر الأحلام شعرا وختمها بقوله :

قال الفتي قرضاب والقول صادق وهذا انلى شفته بغير منازع

واذا حاولنا أن نستقصى الصيغ المتماثلة التي
ترد بين ثنايا السمر المختلفة ، فإدنا بهلا بذلك
صفحات عديدة . ويظل الراوى الناشئ يتمسك
بحرفية الصيغ حتى يستقر فى نفسه انشكل
الروائى الذى يتعلق به ويستعد لروايته على
الجماعة الشعبية . فاذا وصل الى تلك المرحلة ،
فانه لا يعتمد على حفظ تلك الصيغ وانما يميل
أكثر من ذلك الى عمليه استبدال الفاظ الصيغ
المتوارثة بالفاظ من تأليفه . فاذا وجدت الأسماء
الجديدة والألفاظ الغريبة التي تنتشر فى مجتمع
ما نتيجة اتصال الشعوب بعضها ببعض ونتيجة
معايشة الشعوب لعصر الاختراعات والآلة ، اذا
وجدت هذه الألفاظ الجديدة طريقها الى القالب
القديم ، فانه عندئذ تكون وسيلة لدراسة تطور
التراث الشعبى .



ولا يحرص الراوى الناشئ على استيعاب الصيغ
وحدها ، وانما يحرص كذلك على استيعاب
الموضوعات التي تتكرر فى ثنايا أشكال تعبيره وسيرنا
الشعبية ، على الرغم من اختلاف الموضوع الاساسى
الذى تحكى عنه كل منها ، فانها تحتوى على
موضوعات تتكرر بحذافيرها فى كل سيرة .
فموضوع الحلم الذى يراه البطل فى منامه ويكشف
له عن سر خطير ، وموضوع ابعاد الطفل المولود
الذى يخشى من خطورته ، وعثور رجل ذو مكانة ،
أو رجل فقير عليه ، ورعايته للمولود حتى يكبر ،
ثم يبعده عنه عندما يلمس ما يتميز به من شجاعة
نادرة يخشى على نفسه منها ، وموضوع ارسال
البطل رسالة الى شخصية كبيرة ناثيه لتعينه على
حرب قوم من الأقوام ، ثم موضوع الصراع بين
قبيلتين أو قومين متخاصمين ، وموضوع الصراع
بين الأخوة - كل هذه موضوعات تتكرر فى السمر
المختلفة . وليس من الضرورى أن يكون كل
موضوع له أهمية فى بناء السيرة ، بل اننا
لا نبالغ اذا قلنا ان أغلب هذه الموضوعات يعد
ثانويا بالقياس الى حوادث السيرة الرئيسية .
فالأصل فى هذه الموضوعات أنها تنشأ مستقلة ،
ولكنها تقدم مجتمعة للراوى المادة التي يعتمد
عليها السرد المتتالى السريع . وما يسميه الباحثون
اليوم « موتيفات الحكايات الشعبية » ، وهى تلك
الموضوعات التي أحصوها ورأوا أنها ترد فى
ثنايا الحكايات الشعبية العالمية ، ليست سوى

موضوعات بعينها حفظها الرواة وتناقلوها واستغلوها أحسن استغلال فى قصص متغير متنوع .

والراوى الذى كان ذات يوم يمارس عملية رواية تراثه الملحمى ، ويتمرن على تلك الرواية عن طريق استيعابه ما فى تراثه من صميغ وموضوعات ، تحول عن رواية هذا النمط ، بعد أن وصل الى مرحلة الجهود عن طريق التدوين . ومهما يكن الدور الذى يقوم به الراوى فى نقل التراث ، ومهما يكن استعداده الفنى لرواية نمط من أنماط قصصه الروائى ، فهو يعد أولا وأخيرا فردا من أفراد الشعب . وإذا عزف الشعب عن الاستماع الى شكل من أشكال التعبير الذى كان يتهافت على سماعه يوما ما ، فإن الراوى بذاته وشعبيته يرفض تقديم هذا اللون كذلك لجمهور مستمعيه ، ولا يقدم له الا ما يستهويه . والأشكال الروائية التى يرويها شعبنا اليوم ويستمتع اليها تنحصر فى الحكايات الشعبية . وهذه الحكايات اما انها تروى شعرا وتغنى ، أو انها تروى نثرا .

* * *

ومنذ زمن طويل عرف التراث العربى الموالم ، وتناقلت رواياته حتى صادف هوى عند الشعوب العربية بخاصة الشعب المصرى ، فبث فى قاليه الايقاعى آماله وأحزانه ، كما حكى به حكايات قصيرة وطويلة معا ، مثل حكاية أدهم الشرقاوى ، وحسن ونعيمة ، وزاهر ونرجس ، وحكاية عز العرب . والسبب فى أن الموالم ما زال يعيش حتى اليوم بوصفه نمطا بعينه هو استمرار روايته فى الصيغة الايقاعية التى تألف فيها . وطبيعى أن منشد الشعب لا يعنى ما البحر البسيط . وما القافية ، ولكنه يتدرب على صيغة الموالم كثيرا قبل أن يصبح منشدا ومؤلفا له . ونلاحظ أنه مع احتفاظ الموالم بشكله العام ، فقد استطاع الشاعر الشعبى أن يغير فى حدود هذا القالب الايقاعى ، فقد تصرف فى شطراته وفى قافيته ، فهناك الموالم الذى يتكون من أربع شطرات أو خمس شطرات أو سبع شطرات . وبالمثل هناك نظام الجناس الرباعى فى القافية أو جناس اثنين واثنين ، وهناك الموالم الأعرج الذى يتكون من خمسة أشطر تتجانس قافيتها فيما عدا الشطر الرابع ، والموالم النعمانى الذى يتكون من سبعة أشطر يتجانس فيها قافية كل من الشطر الأول والثانى والثالث والسابع ، كما تتجانس قافية كل من الشطر الرابع والخامس والسادس .

وطالما كان الموالم يؤدى وظيفة جمالية فى حياة الشعب ، فإن منشد الشعب سيستغله أجمل استغلال فى حدود الاحتفاظ بشكله الأساسى . وقد رأينا أن المنشد قد استغله حتى الآن فى تأليف بناء روائى مكتمل . ومعنى هذا أن المنشد الذى يصل الى حد انشاء موالم قصصى طويل يمر بمراحل عدة حتى يصل الى هذا المستوى من التأليف . ومن ثم ينبغى على الباحث ألا يقتصر على تدوين المواويل التى اكتمل تأليفها فحسب ، وإنما عليه أن يراى المنشد الناشئ وهو يتمرن على رواية الموالم حتى يستوعب صياغته ، ثم وهو يؤلف الموالم أى وهو يملأ النموذج المتوارث بمحتوى من عنده ثم يراقبه وهو يستغله فى رواية حكاية قصيرة ، ثم فى رواية حكاية طويلة . وبذلك يتوصل الباحث لا الى تحديد فن الرواية ودور المنشد فى حياة الشعب فحسب ، وإنما يتوصل كذلك الى وضع فن شعبى متوارث فى مرآة التطور الحضارى والاجتماعى .

على أننا حتى الآن لم نقل شيئا عن تأليف الحكاية فى حد ذاتها . فإذا كان منشد النمط الغنائى يتمرن على الصميغ الغنائية والتعبيرية حتى يصل الى مرحلة النضج التى يتمكن فيها من ملء النموذج الذى ورثه بمحتوى من عنده ، فما الشئ الذى يتمرن عليه ويستوعبه فى حكاياته الشعبية ؟ وبتعبير آخر ، ما الشئ الذى ينطبع فى نفسه لا شعوريا عندما يستمتع مرارا الى حكاياته الشعبية من كبار رواة ؟

ان الحكايات الشعبية التى يستمتع اليها الشعب اليوم ليست مجرد صميغ تتردد لتؤدى وظيفة محددة كما هو الحال فى السير الشعبية ، كما أنها ليست موضوعات متراصة تخدم الموضوع الرئيسى ، وإنما الحكاية الشعبية بنية تركيبية مركزة تخدم بأصنافها المتعددة جوانب الحياة النفسية المتشعبة فى حياة الشعب الفردى . ولهذا فإن أهم ما يستوعبه الراوى الناشئ فى أثناء الاستماع الى حكاياته الشعبية هو بنيتها التركيبية . حقا ان الراوى الشعبى لا يدرك عن وعى ما هى البنية التركيبية للحكاية الشعبية ، ولكنه يكون على وعى تام بأنه يقوم برواية حكاية تخضع لشكل محدد يقبل الشعب على سماعه . ولكى تتمثل البنية التركيبية لحكاياتنا الشعبية ، فإننا نقدم للقارىء نموذجا من هذه الحكايات ندعمه بنموذج آخر . وهذا وان كنا نلفت نظر القارىء الى أن موضوع البنية التركيبية أو

معمارية شكل من أشكال التراث الأدبي الشعبي .
موضوع واسع عميق يحتاج الى دراسة متعددة
الجوانب ، ونأمل أن نقدمها للقارئ على صفحات
هذه المجلة في أبحاث أخرى . ولكننا على كل
حال نمهد لها في هذا البحث .

والحكاية التي نقدمها للقارئ هي حكاية
« عز العرب » وهي موال غنائى طويل ، ولكنها
من الممكن أن تروى هي أو ما يشابهها نثرا .
فقد تزوج عز العرب بامرأة تدعى هاجر لم تنجب
له أولادا . ولما ينس عز العرب من قدرتها على
الانجاب استقر رأيه على أن يتزوج امرأة أخرى .
وحثته أمه أن يفعل هذا . فتزوج عز العرب مرة
أخرى ولم يطلق زوجته هاجر . ولم يمض وقت
طويل حتى حملت زوجته الثانية وأنجبت ابنا .
وهنا ملأ الحقد قلب هاجر وعزمت على تدبير مكيدة
لكي تتخلص من هذا الابن . فاتفقت مع خادمتها
بعد أن رشتها بمبلغ من المال ، على أن تتفق
بدورها مع أحد الخانوتية على أن يسلمها جثة
طفل ميت فى عمر ابن روجيه - وهي الزوجة
الثانية ، ثم تدخل بيت عز العرب خلسة وتضع
الجثة مكان الابن ، ثم تخطف الابن وتولى مسرعة .
واستغلت الخادمة احتفال الأسرة بعيد ميلاد الطفل
وكان اسمه خيرى ، ودخلت حجرة الطفل وهو
نائم ، فخلعت ملابسه وألبستها الجثة وأخذت
الطفل خيرى وولت مسرعة . فلما دخلت الأم
بعد ذلك الى طفلها وجدته ميتة أخذت تصرخ
وتولول ، ولكن سرعان ما تسرب الشسك الى
قلبها . ولما كان ابنها قد ولد بعلامات مميزة فى
جسده ، فقد قلبت الجثة لتكشف عن هذه العلامات
فلم تجد لها أثرا . وعند ذاك أدركت هي وزوجها
المكيدة التي دبرت . فطلق عز العرب زوجته هاجر
وفوض أمره الله فى فقد ابنه . ثم رزقه الله
بعد ذلك بمولودة سماها سعاد . أما الابن خيرى
فقد ألقت به الخادمة عند شاطئ النهر ، فعثر
صياد عليه وأخذه الى بيته ورباه مع ابنه رضا
وسماه سالما . ولما كبر الولدان دخلا المدرسة
معا . وفى الوقت نفسه كانت سعاد قد كبرت
وذهبت الى المدرسة كذلك . وكانت سعاد تقابل
كل يوم سالما فى أثناء ذهابه وإيابه من المدرسة ،
فأحبها وأحبته واتفقا على الزواج . وذهب سالم
الى أبيه الصياد وتحدث معه فى أمر زواجه من
سعاد ، فرحب بذلك ، وذهب توا الى عز العرب
ليطلب منه يد ابنته سعاد . ثم أقيمت الأفراح
وذهب سالم الى بيت عز العرب ليقدم الشبكة
الى سعاد وما ان وقعت عليه عين الأم الحزينة ،

حتى دب الحنين فى قلبها الى ابنها وتعرفت عليه
فى الحال . ثم أعلنت على الملأ أنه ابنها وطلبت
من الرجال أن يتأكدوا من ذلك بأن يكشفوا على
« الوحمة » التي ولد بها ابنها فى الجانب الأيسر
من صدره . فلما تحقق الجميع من ذلك تعانقت
الأم والابن وأقيمت الولائم والأفراح ، وتزوجت
سعاد من رضا ابن الصياد . أما خيرى فكان عليه
أن يبحث له عن زوجة بدلا من أخته .

ويمكننا أن نلخص حوادث الحكاية السابقة
تمهيدا لعرض بنيتها التركيبية ، الى ما يلى :

- ١ - عز العرب يتزوج لأول مرة .
- ٢ - عز العرب لم ينجب من هذه الزوجة .
- ٣ - عز العرب يتزوج للمرة الثانية وينجب .
- ٤ - حقد الزوجة الأولى وتدبيرها المكيدة .
- ٤ أ - اتفاقها مع الخادمة واعطائها رشوة .
- ٤ ب : - اتفاق الخادمة مع الخانوتية على أن
يسلمها جثة طفل ميت فى عمر الابن وبأوصافه .
- ٤ ج : - استبدالها الطفل الحى بالطفل
الميت .
- ٥ - اكتشاف المؤامرة .
- ٦ - تطليق الزوج لزوجته الأولى .
- ٧ - الزوجة الثانية تنجب مرة أخرى ،
ولكنها تلد ابنة .
- ٨ - ترك الابن الذى خطف عند شاطئ
البحر .
- ٩ - عثر صياد عليه ورعايته له .
- ٩ أ : الابن يكبر ويطلب الزواج من أخته
التي كان يجهلها .
- ٩ ب : الأم تكتشف ابنها .
- ٩ ج : اقامة الأفراح والولائم وزواج سعاد
أخت خيرى من ابن الصياد .

وإذا تأملنا بنية هذه الحكاية فأننا نجدها
تتركب من مجموعة أفعال ايجابية وأخرى سلبية
شأنها شأن القصص بوجه عام ، ولكن بناء هذه
الحكاية يطرد على أساس تتابع الأفعال الايجابية
والسلبية أى على أساس تتابع الحركات والسكنات .
ومهما تفرعت أحداث الحكاية ، فلا بد أن تعود
النهاية الى نفس مستوى البداية . ومن ثم يمكننا

اتجاهات البحث في الأغنية الشعبية

دكتور محمود فهمي حجازي

أولا : مدخل تاريخي :

١ - هناك جهود كثيرة تختلط عند البعض بالبحث العلمي في الأغنية الشعبية ، (ومن ثم ينبغي أن تميزه عنها هنا في مطلع هذا المقال) . لقد اهتم كتاب أوروبيون وغير أوروبيين بأغانيهم وبأغاني غيرهم اهتماما جعلهم يكتبون عنها ملاحظات أو يدونون نصوصها في كتب ، فالكتاب الروماني تاكيتوس مؤلف كتاب جرمانيا دون عن الجرمان كتابا ضمنه عبارات حول الغناء عندهم ، وكان نمط حياتهم المغاير لأسلوب حياته الرومانية قد أثار شوقه فصقل قدرته على ملاحظتهم فاهتم بهم وألف عنهم ، وشبيه بهذا ما نعرفه عن كتاب أوروبيين في العصر الحديث ، نذكر منهم الكاتب الفرنسي مونتاني (١٥٥٣ - ١٥٩٢) الذي تحدث في « المقالات » أيضا عما أسماه « الشعر الطبيعي » عند البدائيين تعددت الكتب التي أشعرت إلى الغناء أو تضمنت أغاني شعبية عاما بعد عام ، دفعت إلى ذلك عوامل مختلفة واهتمامات متنوعة ، فبعد أن أطلق هردور في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر دعوته للعناية بالأغنية الشعبية

تتابعت في أوروبا ، ولا سيما في وسط وشرق أوروبا الاستجابات والمصنفات ، فظهرت مجموعة كبيرة العدد من الكتب التي تضم بين شقيها أغاني شعبية مجموعة . وتنوعت هذه الكتب كما وكيفما بتنوع المهتمين بالأغنية الشعبية ، فقد شغل بها مفكرو الاستنارة ، والمربون ، ومن أطلقوا على أنفسهم اسم « أصدقاء البشر » والرومانسيون ، ومجددو الفن وأصحاب فكرة « انقاذ التراث الشعبي » من الضياع ، واهتم بها كذلك عدد من التجار ومن عشاق الفن المحلي كما هام بها وآلف فيها أعضاء جمعيات الغناء كتباً تضم نصوصاً لأغان شعبية متنوعة . وقد لاحظ كثير من مؤرخي علم الماثورات الشعبية أن كثرة الاهتمام والتصانيف لم تؤد إلى عمق وناسيل منهجي دائماً بل دفعت في كثير من الأحيان إلى حديث رومانسي حالم حول حياة شعبية لم تستوعب معالمها بالدراسة الجادة بعد ، وحول كثير من العبارات انضماماً وطرح وجهات نظر لم تتجاوز بعد مرحلة الفروض ، بل وغاب الجس الصادق بحياة الشعب عن كثيرين من مدوني



احتفل باحثوها ببحث التراث الشعبي ، ونأمل
الا يمر وقت طويل عندنا في اجترار وتكرار
مملين ، والا نجد أنفسنا قد فقدنا كثيرا من تراثنا
الفناني الشعبي دون أن نكون قد اهتممنا به جميعا
وتصنيفا تحليليا مستفيدين من الخبرة العالمية في
ذلك متجنبين أخطاء من سبقنا .

ثانيا : طبيعة الأغنية الشعبية :

٣ - مصطلح الأغنية الشعبية مقابل عربي لكلمة
Volkslied وهي كلمة ألمانية مركبة صاغها
هردر سنة ١٧٧٣ ، فانتشرت وانتشرت ترجماتها
في اللغات الأوروبية المختلفة ، الى أن أخذنا
مضمونها وعرفناها مصطلحا علميا عند اهتمامنا
بهذا اللون من ألوان الفن الشعبي . لم يكن
هردر دائم الالتزام باستخدام هذا المصطلح ، فكان
يتحدث تارة عن « الأغنية الشعبية » وأخرى
عن « أغاني الوطن » وثالثة عن « أغاني الشعب » ،
ويعني دائما نفس الشيء ، وكان هردر صاحب
ملاحظات كانت بعيدة الأثر في النظر الى التراث
الفناني الأوربي ، وبه بدأ الاشتغال الجاد بالأغنية
الشعبية . واليوم وبعد قرابة مائتي عام
اتضح لدينا مجالات دراسة الأغنية الشعبية
على نحو أكثر دقة ، فالأغنية الشعبية لا تصبح
هكذا الا اذا غناها الشعب ، ومن ثم فموقف
الجماعة وتعامله معها أساس لا بد منه لتكون
هكذا ، ومن ثم دراسة الأغنية الشعبية لا تقنع
بدراسة نصها اللغوي أو نصها الموسيقي ، ولا
تقنع باهمال دور المغني ، ولا ترضى بتجاهل
الجماعة المشاركة في الفناء المتلقية له ، فالنص
المغني والجماعة ثلاث نقاط يتكامل بها ثلوث
حياة الأغنية الشعبية ، ليس كل واحد منها هدفا

هذه الكتب وبأن الأغنية الشعبية لا تفهم حق
الفهم الا بدراستها في تكاملها الوظيفي في المجتمع
الذي تحيا فيه . فالنص المجرد هيكل هزيل
لا يفي بما يضعه الباحث نصب عينيه ، ولا بد
أن يسجل ويدرس في جسد نابض بالحياة ، ومن
ثم فليس كل كتاب يضم أغاني شعبية بحثا علميا
فيها ، وليس مجرد جمع المادة علما ، بل لابد من
الجمع المنهجي التابع من طبيعة المادة قيد
الدراسة ثم التصنيف والتحليل .

٢ - دفع تعدد جوانب الأغنية الشعبية وتنوع
اهتمامات الباحثين الى كثير من النظرات الجزئية
غير المتكاملة ، فالأغنية الشعبية نص ، درسه
البعض بحثا عن الرواسب القديمة المنشودة ،
غاصوا مثلا وراء أغان شعبية ألمانية وسويدية
وهولندية بحثا عن التراث الجرمانى القديم
الترسب فيها ، وكان الحاضر أداة والماضي هدفا ،
فدرسوا النص وحده مجردا عن نغمته فتجاهلوا
بهذا أن الأغنية الشعبية لا تقرأ قراءة بل تغنى
غناء . ونظر موسيقيون في الأغنية الشعبية ،
فأنكروا وجودها كقطاع نغمي متميز ، وقالوا بأن
التسمية ومنطق دراستها نابعان من بعد
اجتماعي غير موسيقي ، ومن ثم فليس لهم
كباحثين في الموسيقى الا أن يدرسوها كنغم
موسيقي لا أكثر ولا أقل . وتتابع الاهتمامات
والنظرات الجزئية في فترة كانت الأغنية الشعبية
الأوروبية آخذة في الضمور والانكماش والفناء ،
وما كاد الباحثين يصلون الى درجة عاليه من
وضوح الرؤية والدقة المنهجية وما كادت وسائل
التسجيل تتقدم حتى كانت الأغنية الشعبية قد
انتهت أو شارفت على الفناء في تلك المناطق التي

في ذاته بل أن العلاقات القائمة بين كل نقطة والأخرى هي محط اهتمام البحث التكاملي في الغناء الشعبي ، فمجال الدراسة هنا ليس هو الأغنية الشعبية بقدر ما هو الغناء الشعبي ، وأدراك موقف المغنى المتميز في ذلك من النص اختياراً وتعديلاً ، وموقف الجماعة من الجماعة ودوره فيها ، وموقف الجماعة من النص ودلالته بالنسبة لها ، كل هذه محاور أساسية في دراسة الأغنية الشعبية ، فالأغنية الشعبية الحقيقية أغنية مغناه لا تقرأ قراءة فردية بل تغنى ، وتغنى في جماعة فتجد فيها الجماعة شيئاً جديراً بأن يمارس ويبقى ، وإذا لم تتحقق هذه الشروط فلا وجود لأغنية شعبية بمعنى الكلمة .

٤ - طرح باحثون منذ أكثر من مائة عام قضية تأليف الأغنية الشعبية ، هل هو من قبيل الإبداع الفردي أم الخلق الجماعي ، فكان ي . جرم يجعل الشعر الشعبي مقابلاً للشعر الفنى ، الشعر الشعبي عنده أدب جماعى على تقيض الشعر الفردي . ومن ثم فالأغنية الشعبية عنده « نبتت من الشعب وفي فم الشعب » . وبمثل هذه العبارات وصف أصحاب الرومانتيكية فى وسط أوروبا الأغنية الشعبية ، فهي فى رأيهم « خلق جماعى » وهى ثمرة « تأليف جماعى » ، ووصفوا هذا الأمر بأوصاف غامضة فضفاضة . وتوالى وجهات النظر فى هذه النقطة بعد ذلك الى أن استقطبت فى آراء ثلاثة : يقول أحدهما بأن الشعب مبدع الأغنية الشعبية ، ويقول الثانى : بأن الشعب لا يبدعها بل يتلقاها ، ويقول الثالث : أن مؤلفها الأول فرد ولكنها لا تكون شعبية الا بتلقى الشعب لها وتعديلها ، ودارت فى هذا الاطار كل المناقشات المنهجية حول طبيعة الأغنية الشعبية وحياتها .

٥ - يرى القائلون بأن الشعب مبدع الأغنية الشعبية وأنها « خلق جماعى » أن ذلك انما تم فى المناسبات ، فاللقاء والمناسبة تفرض التجمع ، والتجمع يقوم بعملية الخلق الجماعى ، كان هذا رأى سائداً عند الكتاب الرومانسيين ، وامتد فى صورة ما عند يوسف بومر أستاذ المأثورات الشعبية فى فينا فى الربع الأول من القرن العشرين ، ويرى بومر أن الأغنية الشعبية ذات سمات تجعلها تعبيراً عن الشعب ، فهي تعبر بمضمونها وبلغتها عن الجماعة وتكتسب سماتها « الجماعية » بتداولها ، فالأغنية الشعبية عنده « ناشئة عند الشعب متداولة عنده » ويقول أصحاب فكرة « الخلق الجماعى » بأن الشكل الأقدم أو النص كما أبدعته الجماعة هو الصحيح ،

ومن ثم فإى تغيير يطرأ على الأغنية الشعبية الواحدة لا يمكن أن يكون الا تمزيقاً Zersingen ومصطلح التمزيق صاغه الباحث جوريس سنة ١٨٣١ فى رثائه لآخيم فون آرنيى صاحب مجموعة الأغاني « ١٨٠٦ - ١٨٠٨ » عندما تحدث عن جهد آخيم فون آرنيى فى إعادة بناء الأغاني الممزقة ، وكان آرنيى محقق نص يود بمقارنة الاختلافات الوصول الى الأصل كما تركه المؤلف . ويشير القائلون بالتمزيق أن ذلك انما يرجع الى عدم فهم المغنين لمضامين وصلت اليهم فى أغان موروثه قد كانت مرتبطة بالعادات التى انتهت ولا سيما بالعادات ذات الخلفية الشعائرية والميثولوجية . وهكذا يرى هؤلاء فى تداول الأغنية الشعبية طريق الاسفاف أو الانهيار .

٦ - أما الرأى المضاد لهذا فيقول صاحبه هانز فاومان ومن شايعه بأن الأغنية الشعبية بغض النظر عما بها من موروث جماعى بدئى - لا تضم الا تراثاً حضارياً هابطاً . فالشعب فى رأيه لا يبدع بل « يعيد الانتاج » أو يعيد تشكيل ما سبق إبداعه فى الطبقة الحضارية العليا . فالشعب عنده لا يبدع - بل يتلقى ويقلد ويبسط . والواقع أن هانزنا ومان ليس أبا عذره هذه المقولة فى الأغنية الشعبية - وأن كان مطور هذا الرأى فى نظريته للحضارة الشعبية عموماً . فقد لاحظ باحثون كثيرون فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أن الموسيقى الشعبية ليست الا انعكاساً خافتاً للموسيقى الرفيعة ، هى منها صدى لها ، ولا وجود لها الا بها ، ولاحظ باحثون آخرون أن شعبية الأغنية لا ترجع الى أصلها بل الى تداولها ، ويقتررب بعض القائلين بأن الأغنية الشعبية نتاج حضارى هابط من القائلين بجماعية تأليف الأغنية الشعبية فى القول بأن التغيير مواءمة هادمة ، وهو تمزيق للأغنية سببه محاولة تقريب التراث الرفيع الهابط أو الأصيل القديم الى المحيط الشعبى ، وعلى هذا فهنا كذلك عملية « تمزيق » .

٧ - هذا ويرتبط البحث فى الأغنية الشعبية بمعاصر لنا ومان ، كان له فيها عمل ميدانى وجهد نظرى منهجى بالغ الأثر ، هذا الباحث هو يون ماير الذى كان فى أواخر القرن الماضى والربع الأول من هذا القرن أستاذ المأثورات الشعبية فى فرايبورج - ألمانيا . صدر بقلم بون ماير سنة ١٩١٤ كتاب بالألمانية « الأغنية الفنية فى فم الشعب » أهتم فيه بتتبع حياة الأغاني وهى تتداول . ويرى ماير أن الأغنية الشعبية نتاج

على أولف فرد قد يكون من الطبقة العليا وقد يكون من الطبقة الدنيا ، أما الشعب فيتلقي هذا الإنتاج الفردي فيعدله ويقولون ماير يتلقى الشعب للأغنية لا من طبقه حضارية عليا ، كما يرى ناومان - بل من فرد ذي موهبة ، وتمكن ماير من بحث الأغاني الشعبية في منطقة بعينها واستطاع أن يعود وبعدد كبير منها إلى مؤلفين مثقفين ، كذلك يرى ماير أن الشعب يتلقى الأغنية تلقيا وهو لا يبدع أشكال جديدة أو مضامين جديدة بل يبدعها له آحاد ممتازون .

ويتلخص جهد الشعب في تأليف الأغنية - في رأي يون ماير - في أنه يقوم بعد تلاقى الأغنية الفردية لا بتمزيقها بل بتعديلها ، وفي هذا يقول ماير : « أن الأغنية الشعبية صغرت أم كبرت هي دائما إنتاج فرد واحد ذي موهبة شعرية .. » فإذا وجد في هذه الأغنية تعبير أو عبارة أو صورة قلقة أولا يفهما المجموع فإن الشعب يغيرها تلقائيا ويعدلها ليجعلها مناسبة له . وبهذا تشارك الجماعة في الأغاني الشعبية مما يرفع درجة صدق الأدب الشعبي على نحو غير مناسح للشعر الفردي - فيما يبدو وواضح هنا أن الفرق شاسع بين التمزيق والتعديل ، والتمزيق سمة سلبية تصف عملية الهدم والتعديل سمة ايجابية تعبر عن عملية بناء وصقل .

٨ - تلقف دانكرت (١٩٦٦) فكرة تعديل الشعب للأغنية فعدلها بأن نظري في طبيعة الاختلافات التي تنجم في نص الأغنية الشعبية ، والمنطلق البسيط في هذا أن حيوية الانشاد تعني قدرته على التحويل والتعديل وتطويع الأغنية ، فاللاحظ أن أداء الأغنية لا يتم مرتين اثنتين بنفس الدقة والمطابقة ومن ثم تنجم اختلافات في النص أو في اللحن ، ولكن دانكرت يتحدث هنا عن « مدى الاختلافات » فإن ظل داخل إطار الرونة كان دليل صحة وحيوية وإن تعدى ذلك إلى حذف أو إقحام من أغاني أخرى أو نحت يغلط أكثر من أغنية أو حشو بعبارات سائرة أو فمهور كانت الأغنية تمر بعملية تمزيق . ومن هنا يقول دانكرت بوجود الأمرين ، وشتان ما هما .

٩ - واهتم باحثون آخر ببحث الأغنية الشعبية منطلقين من دورها الاجتماعي وترتبط النظرة الوظيفية للأغنية الشعبية في عالم الماثورات الشعبية وبصفة عامة باسم الباحث الألماني يوليوس شفيتنارنج (١٩٢٩) الذي نظر إلى الأغنية الشعبية كعامل مكون للجماعة ، الأغنية الشعبية عنده أغنية جماعية وظيفتها تنظيم اللقاء

الاجتماعي . طالب شفيتنارنج بالنظر لا إلى بنية الأغنية فحسب بل إلى حملة الأغنية وأهميتها بالنسبة لهم ، فالفن الشعبي في رأيه ليس فنا باعتبار الفن تعبيراً فردياً ذاتياً ولكنه نشاط خالق للجماعة مقو لروحها ، والأغنية الشعبية بهذا الاعتبار مقوم من مقومات ربط الجماعة وتكاملها ولها بهذه الصفة قيمتها ، فليست عملاً فنيا يقاس بمعايير الفن الفردي بل هي نشاط اجتماعي وتابع لتلاميذ شفيتنارنج آراءه في دراساتهم الميدانية ، فلاحظت برنجماير أن الأغنية الشعبية لا تغني لقوتها التعبيرية بل لارتباطها بالتجمع حولها ، فالأغنية هنا رمز اجتماعي ومحور لقاء ، والقضية هنا ليست قضية شكل أو مضمون بل هي قضية دلالة الأغنية وأهميتها في حياة المجتمع الشعبي ، وهي بهذا المعنى جزء من عاداته .

وهكذا حولت المدرسة الاجتماعية منطلق البحث في الأغنية الشعبية من تحليل عناصر الأغنية الواحدة إلى دراسة « حلقة الغناء » كأصغر وحدة تدرس وتبحث داخل هذه الوحدة الأغاني المتداولة فيها ونوعية التعديل وكيفية تتابع الأغاني ، وموقف المتلقين ، ودور المعنى أو المعنيين .. الخ . وصفوة القول أن البحث هنا لا ينطلق من النوع الأدبي بل من الانشاد ، كوظيفة اجتماعية .

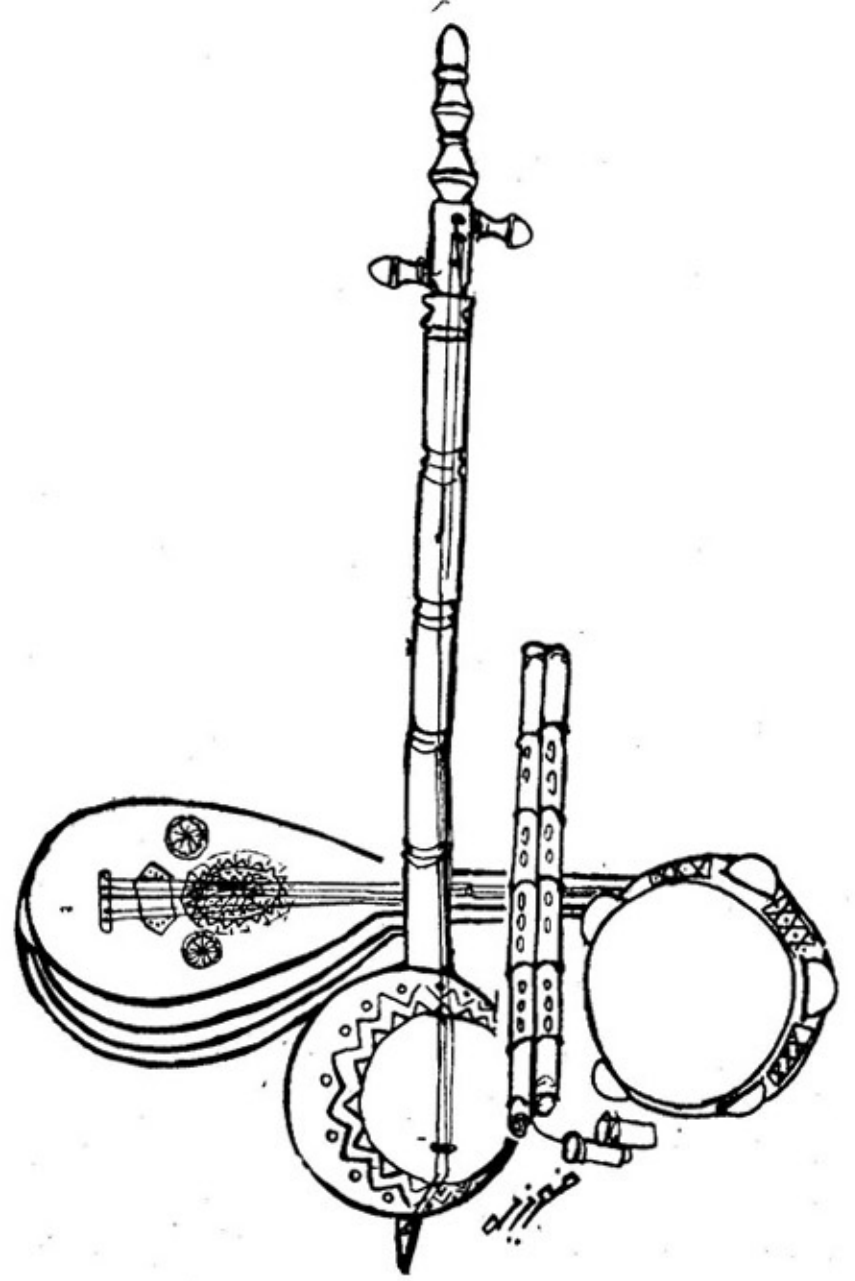
وهكذا أبرزت جهود الباحثين حقائق كثيرة حول حياة الأغنية الشعبية فهي شعبية باعتبار تعديلها وتداولها على أفواه الشعب ، وهي ليست نصاً لغوياً فحسب بل نغم مصاحب له متكامل معه وهي تعيش كعامل مذك للروح الاجتماعية ، وكل هذه الدراسات أبرزت أن ثلوث حياة الأغنية الشعبية يقوم على نصها الموسيقي والغنى ، وعلى المعنى أو المعنيين ، وكذلك على جماعة الغناء ، وإن جهد الباحثين يتناول الأبعاد والعلاقات القائمة بين نقاط هذا الثلوث .

ثالثاً : جمع الأغاني الشعبية وتصنيفها :

١٠ - ترتبط حركة جمع الأغاني الشعبية ببدء هرذر الذي أصدره سنة ١٧٧٣ وبالمجموعة التي أصدرها هو سنة ١٧٧٨ ، دفعت فكرة « الانقاذ » هرذر إلى العناية بالفناء الشعبي فقد ساد آنذاك اقتناع بضرورة جمع الماثور الشعبي انقاذاً له من الفناء ، ويرى هرذر في الأغنية الشعبية عند الشعوب المختلفة تراثاً ممتازاً جديراً بأن يحافظ عليه ، بل ويقول أن فناء الأغنية الشعبية فناء للشعر الفنى ، ومن ثم فجمع

الأغاني الشعبية بعث للشعر الفني وحياء له
ولها . بهذه الروح انطلقت حركة جمع الاناشيد
الشعبية في القرن التاسع عشر وأسهم فيها
أصحاب حركة «العاصفة والدفع» والرومانتيكية
المبكرة» وحركة الشباب الرومانتيكية
«وجمعيات الغناء» ، ~~واحدت منسلمات~~
الجامعين فاختلفت مجموعاتهم كما وكيفا . كان
هردر يرى ضرورة الجمع الميداني من الشوارع
والأزقة واسواق السمك والريف ، على ان يدون
اسدوين دون ادنى تعديل وببلغة التي فيلت بها
على ان يتبع ذلك بشرح مفسر ~~يسيطر~~ لا يمنهن
ولا يحجر ~~لايجمل~~ ولا يعدل . وهردر في هذا
رائد للعمل الميداني الممهد للبحث الاساسي في
الانشاد الشعبي . غير ان جمهرة جامعي الاغاني
الشعبية كانوا هواة ، نظروا الى عملهم كواجب
قومي ، واعتبروه ذا هدف تربوي ومن ثم لم يكن
جمعهم شاملا بل كان انتقائيا ، ولم يكن تدويننا
دقيقا بل تعديلا وتهديبا ، كل كان مهتما
بموضوع بعينه يجمع له ما يراه مناسبا ، ومن
ثم فتفتقر هذه المجموعات الكثيرة في وسط أوروبا
الى عدد من المقدمات التي تشترط في الجمع
الميداني . ووفق هذا فلم تكن امكانيات التسجيل
الموسيقى أو التلحين تسمح بدرجة عالية من
الدقة في التسجيل ، ومن ثم فقد افتقرت هذه
المجموعات الانتقائية المعدلة الى تدوين موسيقى
لأداء تلك الأغاني ، وغنى عن البيان أن الأغنية
الشعبية لا تقرأ بل تغنى ، بل يصعب ذكر النص
دون لحن .

١١ - لا يعنى الجمع الميداني بالأغنية الشعبية
كهدف قائم بذاته بقدر ما يعنى بالغناء الشعبي،
ومعنى هذا أن مركز الاهتمام ليس النص في
نفسه ، بل في تداوله والنص يمر بعملية «تعديل
دائم» فاذا غنيت أغنية شعبية مرات ومرات
ومرات خرجنا بنصوص مختلفة في بعض
جوانبها ، واذا اعتبرنا النص والمغنى وجماعة
الغناء ثلوث حياة الانشاد الشعبي ، وجب علينا
ملاحظة مدى التغير الذي يطرأ على النص عند
المغنى الواحد وإلى أى حد يؤثر آحاد المغنيين أو
مجموعاتهم في تعديل النص ومن أية جوانب ،
وإلى أى حد يتغير النص بانتقاله من جماعة غناء
إلى جماعة غناء أخرى ، فكل هذه الجوانب
تخرج لنا اختلافات في النص ، ومن ثم يجب أخذ
هذا بعين الاعتبار عند جمع الأغاني الشعبية ،
وذلك بتدوين المعلومات الكافية عن المغنى وحياته
وكيفية تلقيه لثروته من الأغاني وبتسجيل
رصيده في ذلك من الأغاني المتداولة الحية ولا بد



كذلك من ملاحظة التراث الغنائي الذي تعرفه جماعة غناء بعينها فهناك تعديلات تحدثها جماعة بعينها بأن تسلب عناصر بعينها لونها الميثولوجي، أو تجعل الإبطال القدامى ممثلين لمثل الحاضر والمستقبل أو تعدل مسار الأحداث المذكورة في الأغنية تعديلا، وهذه الاعتبارات نتائج دراسات كثيرة تعكس أثرها في فهم جديد للعمل الميداني ولها أثرها هنا شحذا للقدرة على الملاحظة وصقلا لمنهج الجمع الميداني .

١٢ - ثمة فرق آخر بين الجمع في القرن التاسع عشر وشروط انجم الميداني المعاصر ، فقد اختلف الهدفان . كانت العلوم الانسانية في القرن الماضي ذات منحنى تاريخي مقارن . فقد انصرف البحث في الأغنية الشعبية وفي علم اللغة الى مقارنة الاشكال المختلفة للشيء الواحد في محاولة للتوصل الى «النمط العتيق» . لم يعن بالبحث بحصر الاغاني المتداولة في منطقة متميزة حصرا شاملا أو دراستها في وظيفتها في تلك المنطقة بل انصرف الاهتمام العلمي الى التتبع التاريخي لعناصر جزئية ، شبيه هذا بعلم اللغة المقارن اذ بحثوا ظواهر مفردة توصلوا الى اخصيصة الاقدم ولم يهتموا ببنية اللغة في تكاملها أو في توظيفها الاجتماعي ، ما اشبه هذا ، بمن اراد بحث بنية مجتمع فنظّر في اجساد احاده ، اننا اليوم لا نجعل الرواسب هدف البحث بل نحاول دراسة الانشاد الشعبي في بيئته . ومعنى هذا ان مجال لجمع الميداني يتحدد تحديدا جغرافيا ، وفي اطار هذا التحديد الجغرافي يدرس الانشاد الشعبي كله ، ويدخل في هذا تلك الاغاني المتكاملة وتلك الآخذة في التكوين وتلك الآخذة في الاختفاء ، أو التحول من جماعة لأخرى ، وتلك الهابطة من مستوى حضارى مركزى مثل الاذاعة ، وتلك المتحولة من أقاليم آخر . . . الخ . . . وكل هذه تصنيفات تتضح بعد الجمع والتحليل ، أما ساعة الجمع فلا بد من التسجيل الدقيق وملاحظة ملابس الانشاد ، ثم يعمد لبحثها ومراعاة احتمالات التعديل والتوظيف في البيئة وتدوين ما يتعلق بذلك تمهيدا لبحث هذا ، فجمع المادة لا يقتصر على النص بل يتضح بتدوين كل ما يحيط به من ملابس وظروف وعادات ، والنص هنا ليس نصا لغويا فحسب بل هو لحن ونغم فالأغنية الشعبية لا تكون هكذا الا اذا غنيت ، ومن ثم فلا بد من تسجيل

النص اللغوي مع موسيقاه وما يرتبط بذلك من خارج النص . وهنا يتوسل الباحث بالأدوات التقنية الحديثة ، وأهمها أجهزة التسجيل الصوتي .

١٣ - أول قضية تواجهه الباحث بعد التسجيل الصوتي هي قضية نقل - المادة المسجلة الى الورق . وهنا يطرح سؤال منهجي ما تزال الاجابة عنه موضع خلاف بين المتخصصين . فاللغويون يصرون على ضرورة التدوين بالخط الصوتي ، وهنا يقول البعض بضرورة ايجاد رموز لكل صورة صوتية حتى يكون التدوين صادق التعبير ، ويرى قسم منهم ضرورة النقل الى الخط الفونولوجي دون كبير معاناة لفروق الصور الصوتية ، ولكي نقرب هذا نذكر مثالا بسيطا ، هل نجعل اللام العربية باعتبارها وحدة صوتية (فونيم) رمزا واحدا أم نجعل اللام العربية المفخمة (والله) رمزا يفاير رمز اللام المرفقة (بالله) . واذا نظرنا الى خبرات الباحثين الأوربيين في هذه النقطة لاحظنا ازديادية المنهج ، اللغويون يدونون مراعين الصور الصوتية المختلفة ، وباحثو التراث الادبي الشعبي يكتبون كيف ما اتفق ، ولا أود هنا أن اكلف الفونودورين عبء اللغويين ، او اطالب اللغويين بالاعتراف بالتدوين غير المنهجي عند تدوين الاغاني الشعبية ، ولكل تخصصه وطاقته ولا بد من الافادة من كل الامكانيات العلمية المتاحة . والحل الأفضل لموقف كهذه تكوين « فرق البحث » او « جماعات البحث » تضم ممثلين لكل العلوم المهتمة بالانشاد الشعبي من جوايه المتعددة ، يتم التسجيل في وجودهم ويعوم اللغوي بتحديد الصور الصوتية كي يتعرف على الفونيمات أو الوحدات الصوتية ثم يكتب النص بالتدوين الفونولوجي مصحوبا بما يراه ذا قيمة من ملاحظات صوتية . واذا كان كاتب هذه السطور أحد اللغويين المهتمين بالمأثورات الشعبية ، فهو يقدر كذلك دور الباحث في الموسيقى في سبرغور الانشاد الشعبي . ومن ثم لا بد من التعاون بين أكثر من تخصص ليتم التكامل في البحث لا التوازي ، ودون تعصب من أى باحث لزواية رؤيته للمادة قيد البحث .

١٤ - هناك طرق مختلفة لتصنيف المادة التي جمعت في العمل الميداني لتكون في متناول الباحث ، وفيما يلي أهم التصنيفات المتداولة :

(أ) التصنيف وفق المطالع :

ويرى باحثون كثيرون أن هذا التصنيف غير مجد ، لأن مطلع الأغنية يتعرض لتغير أكثر من باقى أجزائها ومن ثم تظهر الأغنية الواحدة بمطالع متعددة .

(ب) التصنيف وفق الانماط :

وهذا تصنيف يقوم على الشكل ، ولا يمكن طرح نظام مسبق له ، فأنماط الاغانى تختلف من منطقة لأخرى .

(ج) تصنيف العناصر المكونة (الموتيفات) :

وهذا التصنيف أداة هامة للبحث فى مضمون الأغنية الشعبية وتحول موتيفاتها من أغنية الى أغنية ، ومن منطقة لأخرى ، ومن مستوى لآخر ، وهو مفتاح دراستها كما كانت دراسة موتيفات القصة الشعبية أداة مفيدة لبحثها .

(د) السجل الطبوغرافى :

ويعنى بتسجيل أماكن توزيع الأغنية الواحدة ودرجة كثافته .

(هـ) سجل الالحن :

وقد بدأ العمل فيه على مستوى أوربى سنة ١٩٦٤ (ولم تتضح لنا صورته النهائية بعد) .

(ز) التصنيف وفق جماعات الغناء :

أى تصنيف الأغاني الى أغان يغنيها الأطفال وأغان تغنيها النساء وحدهن وأغان للعمال وما شابه هذا من التصنيفات فى كل منطقة وفق الظروف الموضوعية المتاحة .

(ح) التصنيف وفق الأغراض :

وهذا تصنيف متعارف عليه فى دراسة الأدب الفردى ، فهناك أغان دينية ونحن نعرف الانشاد الدينى فى مصر فى عصور مختلفة وهناك أغان فى الحب ، وهناك أغان عن شخصيات تاريخية أو أبطال ، وتعرف بعض المجتمعات انشادا فى رثاء الميت وهو ما نعرفه باسم «العديد» فالنظر الى هذه الصور كأشكال قائمة بنفسها تصنيف لها وفق الأغراض .

رابعاً : جوانب دراسة الغناء الشعبى :

تحليل النص اللغوى :

١٥ - الأغنية الشعبية فى صورها التى نعرفها

ذات نص ، وهناك لون من ألوان الغناء الشعبى فى منطقته جبال الالب ليس له نص فهو مجرد صوت منغم ، ولا يعنينا هذا هنا لأن كل مانعرف من انشاد فى مصر انما يعتمد فيها على ، نصوص أو بالاحرى له نص لغوى ، ولذا فدراسة النص أحد جوانب الدراسة العلمية لانشاد الشعبى . ويمكن القيام بهذا شكلاً ومضموناً أو بالأحرى نمطاً وتركيباً لدراسة الانماط اللغوية التى يتخذها النص أى تحديد الأشكال بكل ملامحها اللغوية مثل الوزن والقافية والتقطيع الداخلى فى النص وانتقاء المعجم دراسة تهدف الى بيان النمط بخصائصه اللغوية ، وبجانب هذا فيمكن دراسة الموتيفات المكونة للنص ، والموتيفات هى الوحدات الصغيرة ، هى اللبانات التى يتكون منها مضمون النص ، وفى هذا يعتبر جدول الموتيفات المشار اليه أداة بحث ضرورية ، وفوق هذا وذاك فهناك جمل نمطية تتكرر فى كثير من الاغانى الشعبية ، وهذه تدخل كذلك فى الداسة اللغوية للنص .

الدراسة وفق الأغراض :

١٦ - وهذا اتجاه عرف تطبيقات كثيرة فى دراسات حول الأغاني الخاصة بغرض بعينه ، وقد لاحظ باحثون مثلاً أن « العديد » مثلاً ضربان أحدهما رثاء أقارب المتوفى له والآخر صرخات الندابات المحترفات . ودرس باحثون كثيرون أغنية العمل ومدى ارتباطها بالعمل ، يراها بوشنر أقدم أنماط الاغانى واصلاً للموسيقى ويراهنا شنايدر أقرب الى عبارات السحر الدافعة



أ - تسجيل الظواهر الأدبية

ب - الدراسة لمقارنة للنمط باعتبار ظهوره في المناطق المختلفة نتيجة لظروف متماثلة .

ج - الدراسة المقارنة الشعبوية : لتطور ضرب من ضروب الاغنية باعتبار وحدة الأصل .

د - دراسة علاقات التأثير والاستتعار : بين المناطق المختلفة والمستويات المختلفة . والواقع أن هذه النقاط انعكاس واضح لاسلوب العمل في علم اللغة ، وهذه الجوانب الأربعة مفيدة في سبرغور الانشاد الشعبي ، غير أن المادة المتاحة على مر العصور لا تكاد تلبى حاجة الباحث في طموحه نحو صورة متكاملة واضحة المعالم .

دراسة العلاقات المتبادلة بين الفن الشعبي والفن الفردي ذي الشعبية :

١٩ - هذا أحدث اتجاه في الدراسة خلقت له الظروف المعاصرة ، والمقصود بالفن ذي الشعبية تلك الاغاني المذاعة أو التي تنتشر بعوامل الاتصال الجماهيري المختلفة فتكسب شعبية وانتشارا وتكون أقل عرضه للتعديل والتغير فالتسجيلات الحديثة عامل مثبت ، ويهدف الباحثون هنا الى ابراز العناصر التي دخلت من الغناء الشعبي الى الغناء الفردي ذي الشعبية ، وكيفية اكتساب هذه الاغاني الفردية لشعبيتها وظروف ذلك ومدى انعكاس ذلك على الاغنية الشعبية .



وهكذا تعددت المناهج والمداخل وما كادت تصقل وتتضح ابعادها حتى كان الغناء الشعبي في مناطق كثيرة من العالم قد شارف على الفناء ، وبهذا قلت مجالات التطبيق في تلك المناطق التي تعلم باحثوها بخبرة سابقينهم وبخبرتهم هم في هذا الميدان . ولكن الموقف هنا مغاير تماما للموقف في وسط وشمال أوروبا حيث الاهتمام واضح بدراسة التراث الشعبي ، فالعالم العربي ، ثرى بالمأثور الشعبي فقير في الجهد العلمي حول هذا المأثور . فهل لنا أن نأمل التعاون بين اللغويين والفولكلوريين والموسيقيين وغيرهم من أصحاب التخصصات المهمة بالغناء الشعبي ، حتى ندون ما لدينا ونصنّفه وندرسه فنكون قد اسهمنا في سبرغور الاغنية الشعبية ، أم أن البعض مايزال في انتظار من يقوم بالنيابة عنا أو رغما عنا بعبء هذه الأبحاث ؟

« دكتور محمود فهمي حجازي »

الى مضاعفة العمل ، ويفرق سربان بين الاغنية التي نحفز وتشجع على العمل دون أن يكون معه وبين الغناء المنظم لتنسيق العمل وكرته وسيلة تفاهم ونقل اشارات ، ويميز كذلك بين هذا وذلك والغناء الذي يمضى بجانب العمل دون ارتباط به ويهدف الى المسامرة اثناء العمل فيجعله سهلا ويجعل وقته قصيرا أو يبدو قصيرا . واهتم باحثون بالاغنية التاريخية - القصصية ، وهي تناول عندهم احداث الأسرة وتضم اغان تمجد القيم الأسرية كما تضم في رأى البعض أغاني ميثولوجية بها كرامات وقديسين ونبوءات ، وللنباتات والحيوانات فيها دور واضح . ومن أبرز أغراض الاغاني ما يسمى بأغاني الحب والوطن ، ومن العيب أن ننظر اليها بتفسير ضيق واحد وهو أنها لم توجد الا بعد الغزل الفصيح ، غير أنها ولا شك ككل ضروب الاغنية الشعبية ذات مؤلف واحد ثم عدلها المجتمع صقلا وتهذيبا ، وترتبط أغاني الحب المختلفة بوصف الطبيعة ورؤيتها بعين المحب ، فالطبيعة تتفتح لعين العاشق وأحداث الحياة اليومية وثيقة الصلة بالطبيعة وتحتل مكانا في الاغنية ، والموتيفات المتضمنة داخلها ، ذات قدرة كامنة على الرمز ، وكثيرا ما نجد فيها غرس أزهار في حديقة ونجد فيها الماء ، واللقاء حوته ، أو بالقرب منه ، أو اللقاء تحت شجرة ، وكل هذه في تصوري رموز للنصب ، ونجد في أغاني الحب في مجتمعات كثيرة حديثا عن الصعوبات التي كابدها العاشق ، فهو يطوى الصحارى في المناطق الصحراوية ، ويقاس من الطريق المغطى بالجليد في وسط وشمال أوروبا .. الخ .. الخ .

الدراسات في اطار العادات :

١٧ - هذا الاتجاه من أكثر الاتجاهات شيوعا في دراسة الاغنية الشعبية ، وللباحثين في هذا أسلوبان أحدهما دراسة الاغنية على اثار العمر وذلك بأن تصنف الى اغان حول الميلاد وحول الاحداث المختلفة في حياة الفرد الى أن تكون خاتمة التصنيف ما يرتبط بالموت من أهازيج . والاسلوب الآخر المكمل هو دراسة الاغنية على مدار العام ، وذلك بأن الاغاني وفق مناسبات غنائها على مدار العام .

الدراسة التاريخية المقارنة :

١٨ - حدد الباحث البولندي شرمونسكي مجالات الدراسة التاريخية المقارنة على النحو التالي :

الفولكلور وثقافته المجتمع

ان أنماط التعبير الفنية الشعبية التي يعبر بها المجتمع عن أسلوبه في الحياة تستمد وجودها من الاطار الثقافي الذي يعيش فيه الناس .

العادات والتقاليد والافكار التي يشترك فيها افراد المجتمع هي التي تشكل ابعاد هذا الاطار الثقافي المستمد من تجاربهم المخترنة جيلا بعد جيل ، والتي يمارسونها يوما بعد يوم ويتناقلونها بينهم باعتبارها براء لهم جميعا . ولا شك ان كل مجتمع انما يتميز بثقافته الخاصة التي تفرده عن غيره من المجتمعات ، لما يتميز بخصائص معينة تحدد شخصيته الفرد ، وبصوغ سلوكه مع غيره من الافراد ، الذين يدونون في مجموعهم المجتمع الكبير . والدارسون يرون ان للثقافة جانبين اساسيين ، يمل كل منهما الآخر ، الجانب الاو مدى يظهر في اسلوب المعيشة ، والادوات التي يستخدمها الناس في قضاء حاجاتهم المختلفة ، والطرق التي يحضون بها البيئة ، كى تلائم حياتهم ، وأنماط العمل والزي ، والمال . وما الى ذلك . ويتضمن هذا الجانب ايضا نوع التعاون الذي يسود بين افراد المجتمع ، من أجل الانتصار على الظروف المحيطة بهم . وأما الجانب الثاني فهو ما يمدن تسميته بالجانب المعنوي أو الروحي ، الذي يضم مجموعة العادات والتقاليد التي يحتفل بها المجتمع ، والتي يتوارثها الناس ، ويعرف ادى يحكم حياتهم ، والقواعد الاخلاقية ، التي تحدد علاقات كل منهم بالآخر من ناحيه ، وبمجتمع من ناحيه اخرى ، كما يضم أيضا أساليب التعبير الفنية عن الجوانب المختلفة للحياة في المجتمع .

ويرى الدارسون أيضا أن الثقافة ليست ظاهرة عضوية يمكن أن يراها الانسان ، كما يستطيع أن يرى مظاهرها المادية ، أو حتى مظاهرها المعنوية ، ذلك أنها في مضمونها ظاهرة نفسية تجد مكانها في عقول الافراد ، ووجدانهم ، ولا تبدو الا من خلال الافراد الذين يعبرون عنها . ومعنى ذلك أنها تتألف من عناصر كثيرة متشابكة يسهم في اظهارها الافراد الذين يكونون المجتمع اذ يلتقي في الثقافة دائما الفرد والمجتمع حيث ينهض كل منهما بدوره في التعبير عنها . وتتكون ثقافة أى مجتمع من مجموع الأفكار والاستجابات العاطفية وأنماط السلوك التي يكتسبها الافراد عن طريق التعلم أو المحاكاة ، أو بمعنى آخر هي حصيلة الخبرات والقدرات والمعارف التي يحصلها الفرد من اطاره الاجتماعي .



دكتور أحمد مرسى

وأول العناصر التي يجب علينا أن نلتفت إليها عند تحليلنا لآطار الشقافى هو « اللغة » فاللغة أحد عناصر الثقافة ، ولا يمكن أن تكون هناك ثقافة انسانية دون لغة ، ذلك أن اللغة هى أداة الاتصال بين الناس ، وكلما زادت الثقافة بعدا كلما ازدادت الحاجة للغة متطورة قادرة على أن تحمل الأفكار والمعتقدات ، التى يحتفل بها المجتمع . ونحن لا نقصد باللغة هنا ما قد يرتبط بقواعد النحو والصرف والأشتقاق وما الى ذلك ، مما يتوافر على دراسته اللغويون ودارسو اللهجات ، ولكننا نعنى بالدرجة الاولى باللغة هنا كونها أداة للفكر ، ونقل الخبرة والمعرفة . ذلك لان البحث فى أصل اللغة أو تطورها إنما يحتاج الى دراسة مستقلة بنفسها لا مجال لها هنا . وعلى ذلك فإن ثقافة أى مجتمع مدينه فى الحقيقة للغة ، بثراء مضمونها ، فاللغة جزء لا يتجزأ من الثقافة . أنها لون من ألوان السلوك الذى يجب على الفرد أن يكتسبه ، بنفس الأسلوب الذى يكتسب به أى لون آخر من ألوان الثقافة الموروثة والمهم فى الأمر أن اللغة من أوائل الأشياء التى يكتسبها الفرد من مجتمعه ، ومن ثم يستطيع بعد ذلك أن يتمثل سائر جوانب ثقافته . ومن هنا كان حرص المجتمعات الشعبية على أن تدرب أطفالها على النطق والكلام ، وأن تعلمهم لغتها لى تهيم لهم السبيل بعد ذلك أن يعيشوا فى مجتمع يفهم كل انسان فيه الآخر . فيعلم البدو فى الفيوم - مثلا - أبناءهم بعض العبارات التى يدرّبون بها السنّتهم على معرفة اللهجة البدوية فيقولون لهم :

ورل وورله .. فى رملة بيضة جر له ..
ضربت الورل .. هرول ورا الورله ..
كما يقولون لهم أيضا ، من أجل نفس الغرض :
يا شزرات الفنعىخى .. وحين عىخى ..

طلتن تفنعختن ..

فنيهيخات .. فنيهيخات (١)

وقد تكون بعض هذه العبارات ، لا معنى لها ولكن ذلك ليس بالأمر الهام ، ذلك أنه ليس مطلوباً من الطفل أن يعرف المعنى ، ولكن المطلوب هو النطق بهذه الكلمات ذات الحروف المتقاربة المخارج ، أو المتنافرة حتى يستطيع أن يتعود على هذه اللغة . فإذا ما كبر ، فإن الأمر يختلف ، ذلك أن المعنى يصبح له أهميته التى لا يجب إهمالها ،

(١) الورل : حيوان صحراوى يقال أنه الضب والورلة انشاء . رملة بيضة : رمل خشن ، جرله : جروا

وهذه الحكاية الصغيرة توضح أن ادرك المعانى الدامنه وراء الألفاظ التى يدرب المجتمع أفرادها عندها ذات اهمية يبرى سى يحتل اعز مدانه الذى يستحقه . تقول الحكايه (٢) :

« فيه رجل عنده ولد عنده تقريبا ١٦ سنة .. وفى الآخر جا يسافر فى تجارة من مصر لليبيى صبوه (صابوه) بعد بيوم له :
الحل حجره .. وابهون هو هندابه ..
وان جا للعين تدوى به ..
جال (قال) نه الوند :

الحل حجره .. والهورن هو له صه ..
وان جا للعين داهما مصه .. انلى معاه العرف ما يتوصى ..

يدير ما يليج ويجبلوه أصحابه .
ان وجود اللغة يجعل نقل الأفكار وأنماط السلوك التى يود المجتمع أن يعلمها لأبنائه لا يتوقف على المصادفة ، ولكن عن طريقها يمكن نقل المعرفة والخبرة لتى يخترنها المجتمع الى الأفراد . ومن ثم فإن ثقافة المجتمع مدينه للغة بمضمونها وشكلها ، كما أن المجتمعات نفسها مدينه بوجودها للحصيلة الثقافية التى تحتفظ بها .

ان اللغة الشعبية - اذا صح هذا التعبير - تختلف الى حد ما عن اللغة الادبيه ذلك أن الأخيرة تخضع لنظام لفظى محدد ، أى أن الاصوات المستخدمة مقيدة بعدد معين من الحروف الساكنة والمتحركة ، وهى بذلك تغاير من بعض وجوها الاستعمال الشعبى للغة الذى يعكس الاحتياجات العملية للمجتمع الشعبى ، وتتميز بمرونتها وقدرتها على التكيف مع حاجات الأفراد . وليس معنى ذلك أن هذه اللغة لا تخضع لأى نظام ، ولكن المعنى أنها أكثر تحررا من اللغة الادبية . فما يصطلح عليه المجتمع للدلالة على معنى معين ، لا يحتاج الى حكومة أدبية لأقراره ، واعطائه جواز المرور الى الحياة العامة ..

ويتركز الفارق الأساسى بين اللغتين فى أنه يلاحظ أن اللغة الشعبية تحتفل بتوازي العبارات الصغيرة - أى الجمل - ويبدو ذلك

(٢) معنى عبارة الاب : ان الكحل حجر ، لا يدق الا فى الهون ، وتعالج به العين . معنى عبارة الابن : ان الكحل حجر ، وان الهون هو الذى يجعله ناعما ، فاذا اكتنحات به عين مريضة براها ، ومن معه العلم (أى الانسان العاقل) لا يوصى ذلك ان علمه يغنيه ويحبب فيه اصدقائه .

خاصة ، لأنها بطبيعتها لا تحتمل الافاضة والاطناب ، ولذلك فهي تكتفى بالرمز أو الإشارة الى الشيء الذي قد لا يكون في متناول حواس الفرد في شكل مادي ملموس . ولعل الاعتماد على الذاكرة التي تعد عاملا أساسيا له دوره في انتقال النصوص وروايتها قد جعل اللغة التي يستخدمها الشعب تأخذ هذا الشكل الذي يحتفظ بقدر من الايقاع ، الموسيقي ، مما يجعل العبارة سهلة التذكر فان مثل هذا الحزر الذي يقول : *الست من حسنيتها نزلت دموعها على خدوها (التسمية) ، وهذا المثل « أعمالها طيبة وازميتها البحر الجارى ، ان ضيعها العبد ما يضيعها - الباري » ، لا شك تتضح فيهما هذه الحقيقة .* والامر بالطبع أيسر من ذلك بالنسبة للأغنية أو الموال اللذين يعد من سماتهما المميزة وجود الموسيقى الخارجية التي تصاحبهما كعامل مساعد للموسيقى الداخلية التي تنبع من النص نفسه .

وعلى ذلك فان اللغة بطريقة الاستعمال الخاصة التي يستعملها بها الشعب في تعبيره الفني انما تقوم بدورها الفعال في ربط الفرد بالجماعة والجماعة بالفرد ، ولا شك أن المجتمع الشعبى يزاد تقديره لافراده الذين يستطيعون استغلال المعاني الجديدة التي يمكن أن تهيؤها ، لهم اللغة ، اذا ما استخدمت استخداما سليما لنقل السلوك أو التعبير الفني .

واذا كنا قد ذكرنا أن التعبير الفني الشعبى - شأنه شأن التعبير الفني الذى يبدعه الفنانون بالمعنى الخاص - انما يستخدم اللغة استخداما خاصا ، تتمثل فيه كل الابعاد التي تعطيها له هذه اللغة ، ويجعلها تختلف من ناحية بنائها عن اللغة العادية المستعملة ، رغم قربها الشديد منها ، فان ذلك يستلزم مناقشة الصورة الفنية التي تتكون نتيجة لهذا التركيب الجديد ولعل أهم سمة يجب التنبيه اليها هي استخدام « الاستعارة » وسيلة لرسم الصورة ، وتأکید المعنى .

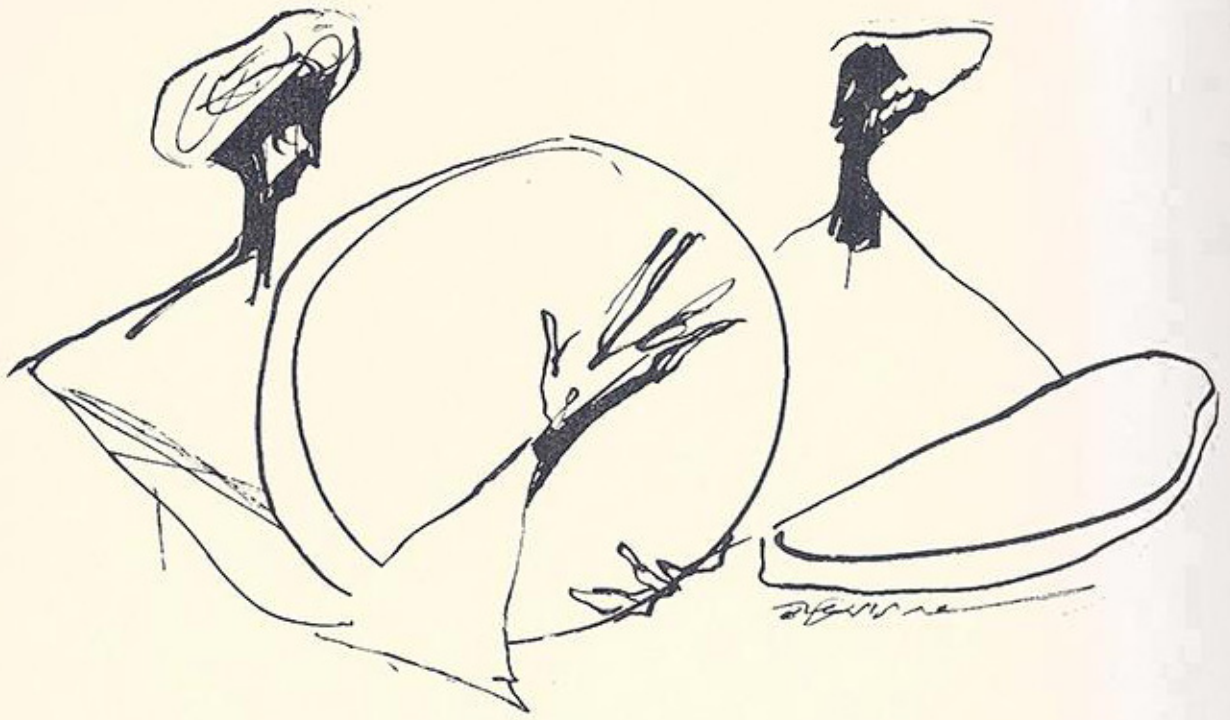
فالاستعارة في الحزر - مثلا - قائمة على عنصر المفاجأة والاثارة الذى يهدف الى تأكيد نقطة بعينها ، واعطائها الفرصة لكي تبرز الارتباطات الفكرية المقصودة ، ومن هنا فان المماثلة بين « الاصبع وقرن البامية وبين حبات اللؤلؤ ، وبذور البامية » في هذا الحزر « صباى أخضر ومحشى ، فيه اللؤلؤ ما بلغشى » (البامية) ،



واضحاً في أنماط تعبيرهم الفني ، سواء في الحدوته أو في المثل أو في الحزر (اللغز) أو في الأغنية . . كما أن الجمل الاعترافية نادرة فيها ، بالإضافة الى أن أدوات الربط بين الجمل ، تكاد تكون معدومة في اللغة الشعبية ، ولعل هذا الجزء المروى من السيرة الهلالية أن يوضح ذلك :

« أتوكلوا على الله . . وهو سافر وراهم . . سافر وراهم . . يفوت الجمال كلها ويحادى جمل واطفة . . قام قالت لهم . . يا بويأ مال الخفاجه دا ومالنا . . لا هو ابن عم لنا . . ولا ابن خالنا . . قال لها يا عاهرة من القول بطلى . . أنا ريتك من تحت الحزام سقيتيه زلال . . قالت له يا بويأ أنا عمره مكيله . . وهالبت ما ها أورد على كيال . . ان وفيت كيلى شرفتك فى نجع هلال . . وان خف كيلى ضيعنى على سن الحروب دهان » .

كما أن اللغة الشعبية ، تتسم بالتعابير المختزلة . . ولعل ذلك أوضح ما يكون في المثل والحزر .



الهدها « (١) لا يقصد به بالطبع ما ينبىء عن لفظ المثل وانما هو يحمل دعوة الى التحدى كما يقولون فى الاستعمال اليومي » الى تقدر عليه عمله » ومن ثم فقد استعير لعظم الامر صورة ركوب الخيل والمعروف أو المتوارث فى البيئات الشعبية ان ركوب الخيل لا يكون الا لامر جلل ، كما أن الحصان الذى سيركب ليس حصانا عاديا بل انه أحسنها ، وأسرعها جميعا ، وفى ذلك تأكيد لصورة التحدى التى يحملها التعبير الشعبى والتى أودعها فى المثل * وفى مثل هذا المثل « فى برمهات روح الغيظ وهات » تقوم الاستعارة أساسا على ملاحظة الظاهرة الطبيعية فى المجتمع الزراعى ، إذ يعرف الفلاح بحكم خبرته الطويلة ، وملاحظته للحياة من حوله ان المحاصيل التى توجد فى الحقل فى غضون هذا الشهر « برمهات » تكون قد نضجت أو قاربت النضج ومن ثم فهو يتوقع فيه الخير الذى يأتى من هذه المحاصيل على العكس من الصورة التى يرسمها

كما أن المشابهة بين « الرصاصة والطائر » فى « طير طار مع الكفار ، جناحاته سوده ، وقلبه نار (الرصاصة) ، لا تبدو غير معقولة أو صعبة الفهم ، ذلك أن العلاقة بين المشبه والمشبه به - وهى وجه الشبه ، تظل واضحة يمكن ادراكها بقليل من أعمال الفكر . ان هذين الحزبين يمكن أن يشارا الى الفترة التى لاحظ فيها الانسان فى المجتمع الشعبى أنه يمكن أن يشبه ثمار البامية البيضاء باللؤلؤ وان يشير الى الرصاصة التى تنطلق من البندقية على أنها طائر . وتركيب الحرر الأخير قد ينبىء عن نظرة الثقافة الشعبية المصرية الى الرصاصة ، فهى تجعل الرصاصة شكلا من أشكال الشر وهى بذلك تطير مع الكفار ، كما أن أجنحتها سوداء ، وقلبها مليء بالحقد ، والنار التى تحرق .

وينطبق نفس المفهوم على المثل أيضا ، فان الصور الاستعارية واضحة فيه تقوم بوظيفة هامة ، تجعله قادرا على ملائمة كثير من المواقف التى يصح الاستشهاد فيها به . فالمثل الذى يقول « أعلى ما فى خيلك اركبه » و « الجيدة فى خيلك

(١) الهدها : أى اجعلها تجرى باقصى سرعتها .

لشهر « بشنس » فى المثل « بشنس يكنس
الغيظ كنس » ، وذلك لعدم وجود زراعة فى
الحقل آنذاك .

ويحفل الشعر الشعبى والاغنية الشعبية
بالكثير من الاستعارات التى تقرر بنفس الوظائف
التي تنهض بها فى المثل أو الحزر ففى هذه
الاغنية تقول الفتاة :

المغنية × فى الأرض واتعشمت .. رميت حب
الوداد

المرددات - « » « » « »

المغنية × فى الأرض واتعشمت حسبتهم يطلعوا
.. زى عباد الشرق .. حسبتهم يطلعوا
زى عباد الشرق تاريتها أرض سوده
ما تحقش حد .. رميت حب الوداد فى
الأرض ..

المرددات - فى الأرض واتعشمت .. رميت حب
الوداد .

تصور الفتاة خيبة أملها ، فقد قدمت الحب
لحبيبها ، وحسبت أنها سوف تلقى ممن تحبه
مثل ما قدمته ، ولكنه أخلف ظنها . والمتأمل
للاستعارات التى تحفل بها هذه الاغنية يجد أنها
قد استعارت للحب « حب الوداد » ، واستعارت
لتقديمها هذا الحب الى من تحب «صورة الزراعة»
وبالطبع فان الحب والزراعة ، يحتاجان الى أرض
مثمرة ، ومن ثم فقد استعارت للحبيب صورة
« الأرض » ، ولكنها أرض سوداء لا تنفع فيها
زراعة ولا ينبت فيها ثمر « تاريتها أرض سودة
ما تحقش حد » ..

وفى أغنية أخرى تستعار صور عديدة لوصف
جمال الفتاة ومحاسنها فشعرها طويل كسلب
الجمال (جبل طويل يستعمل فى ربط ما يحمله
الجمال) ، والجبهة كهلال شعبان ، والحاجب
كخط القلم ، والعيون عيون غزال ، والانف
بلحة من الشام ، والفم صغير كالمبسم ، أو فيه
من صفات السحر ما ألصقه الخيال الشعبى
بخاتم سليمان الذى يخدمه جنى يجيب الانسان
الى كل ما يطلب ، والثديان رمانتان .. وهكذا

المغنية : × على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

المرددات : - على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا شعرك سلب جمال

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا لقورة هلال شعبان وعلى النوار وأنا
أبيع روحى

- على النوار يا سمارة وعلى النوار وأنا

أبيع روحى

× أيا لحاجب خط القلم

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا عيونك عيون غزال

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا خشمك بلحة من الشام

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا حنك حنك مبسم

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا حنك خاتم سليمان

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا سدرك طرح الرمان

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا بطنك عجين خمران

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا بطنك عجين خمران

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا بطنك عجين خمران

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

× أيا بطنك عجين خمران

.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

- على النوار يا سمارة

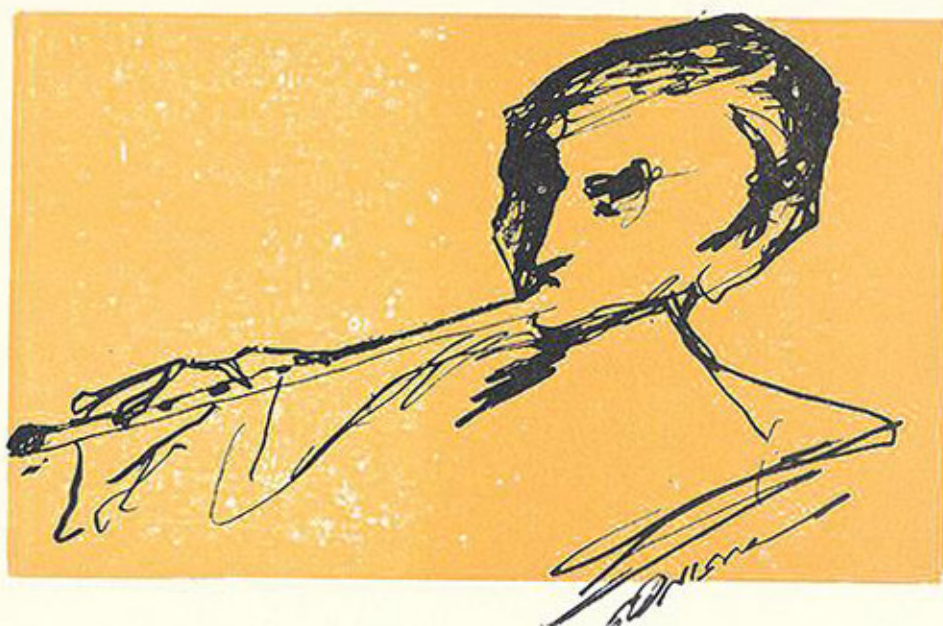
.. وعلى النوار وأنا أبيع روحى

ولعل وصف الجبهة « لقورة » بأنها هلال
شعبان ، من تأثير ثقافة دينية متوارثة اذ لا يمكن
الجزم بمعنى محدد أو سبب معين لهذا التشبيه
وتتصف هذه الصور الاستعارية التى ترد فى
الاغاني بالعمومية ، وبأنها مقتطعة من البيئة التى
يعرفها الفرد فى المجتمع الشعبى كما يعرف نفسه
تماما . وتختلف بعض هذه الصور التى وردت
فى الاغنية السابقة ، التى تغنيها الفتيات فى
حفلات العرس عما يغنيه الرجال أثناء الرقص
« الكف » :

المغنى : × أول ما نبدى بالجول .. وأول ما نبدى

بالجول .. تعالى هنا جدامى

المرددون : - تعالى هنا جدامى



عساكر ع الخيل مصباى
- عساكر ع الخيل مصباى
X والصرة كيف الفنجان ..
يقيد كيوفى مصراناي
- يقيد كيوفى مصراناي
X تحت الصرة أهاب شوى ..
وخايف نجول وكل الناس تعاركناي
- وخايف كل الناس تعاركناي
X خلا خيلك دارت رنات ..
ومن تحتنا باين لا ضاى
- ومن تحتنا باين لا ضاى (١)

وهذه الصور التى ترسمها هذه « المجردة »

(١) بالجلول : بالقريل - جداماي : امامي -
الديس : نبات ضعيف ينبت على سطح الماء والبردى
معروف - فوج : فوق - اماى : الماء - الجزيرة :
الجهة - من غربا : من المغرب - حناواى : مضى -
الى يحزرائه : من ينظر اليها - طاح جتيل : خر صريعا
ضنى : ظنى - شاي : شئ - رجبتيك : رقبتك - عجد
اللولاي : عقد اللؤلؤ - اللي دجا : الذى صنعته -
جنداي : صانع حاذق - يطاع للدمغة بتصریح : أى
لا يصرح بصنع هذا العقد الا الذى يستحق - سيف
جيد يوم عراباي : كالسيف اللامع الذى شل يوم حرب
عرايى الانجليز - عساكر ع الخيل مصباى : تشبه الجنود
الذين يركبون خيولهم منتصبى القامة - تجول : نقول ..
تعاركناي : تتعارك معي - من تحت باين لا ضاى : ان
قدميك يظهر ضدوهما من تحت الخلاخيل التى تزين
بهما رجليك .

X يا شعورك كيف الديس .. وبرى
شوج غزير اماى
- وبرى فوج غزير اماى ..
X والجره هلال شعبان .. وهال من
من غربا ضاواى
- وهال من غربا ضاواى
X وعيونك سود بلا تكحيل .. الى يخزر
انه طاح جتيل وماضنى عاد ينفع شاي ..
- وما ضنى عاد ينفع شاي
X وسنوك صرف ريلات .. يعدن فيه
البشوات الفم سديته باصباى ..
- الفم سديته باصباى ..
X ورجبتك كيف البنورة .. زاينها عجد
اللولاي

- زاينها عجد اللولاي
- زاينها عجد المرجان .. صغير وغالى فى
الاثمان

- الى دجا واحد جنداي
- الى دجا واحد جنداي ..
X الى دجا واحد فى الريف ..
يطلع للدمغة بتصریح
الى خزدانك بات ضعيف ..
ماظنى عاد ينفع شاي
- ماظنى عاد ينفع شاي
X ودرايك خضب بالحنة ..
سيف جيد يوم عراباي
سيف جيد يوم عراباي
X ثديانك من تحت التوب ..

كما تسمى فى بعض الجهات أو « انشتيوة » كما تسمى فى جهات أخرى مأبوفة وهى ما يدركها المجتمع ويعرف مدلولاتها ، وهى تمثل عنده نموذج الحس والجمال التى يبتغيها من المرأة .

ان رواة الحكايات الشعبية ، ومغنى الاغانى والمواويل ، والذين يحفظون الامثال ، والفوازير كانوا ومازالوا ذخيرة لا تنفذ لكثير من أنماط التعبير الفنى لمجتمعهم ، فقد حافظوا على حكايت المجتمع وأغانيه وامثاله التى تعد تعبيراً مشتركاً للمجتمع ككل . . . يتضمن أفكارهم وآمالهم وآلامهم ، لذلك كان هؤلاء الرواة والشعراء والمغنون عناصر تجميع الوجدان الجمعى لمجتمعهم ، وبونقة انصهرت فيها الأفكار والمشاعر والاحاسيس والمثل العليا لهذا المجتمع ، وهى التى تكون فى مجموعها ثقافته . ويقوم الاطار الثقافى للمجتمع بوظائف عديدة يمكن أن نجدها منعكسة على وسائل التعبير التى ينقل بها المجتمع خبرته عن طريق قصاصيه وشعرائه . ولعل أول هذه الوظائف أن يهين الاطار الثقافى الفرد لى يحتل مكانه فى المجتمع ، كما يهيوه أيضاً للتلاؤم مع بيئته الطبيعية التى يعيش فيها ومن هنا فقد حفلت الامثال مثلاً بالكثير من المواقف والخبرات التى يمكن تفيد الفرد والمجتمع بالتالى فى العديد من الامور التى قد تقابله أثناء حياته فالبينة الزراعية التى تغلب على المجتمع المصرى عامة قد وجدت تعبيراً عن مظاهرها المختلفة وموقف الفرد والمجتمع منها فى كثير من أشكال التعبير الشعبية ، فان أمثال الزراعة تعطى أحياناً نصائح خاصة بما يجب على الفرد أن يفعله فى هذا الشأن « الشرط عند الحرث يريح عند العرمة » ، « اذا سبقك جارك بالتخضير ، اسبقه بالمسحة » أى « اذا سبقك جارك بالحرث استعداداً للزراعة ، فاسبقه أنت بتقصيل الارض وتمهيدها لذلك . والمراد أنه اذا سبقك باحدى الوسائل فاسبقه أنت بأخرى » و « ان طاب ريحك درى ، ما فى المواناه خير » وان ما طاب ريحك خلى تبنا مغطى شعيراً » (١) فهو يدعو الى انتهاز الفرصة المواتية ، فاذا لم تتوافر هذه الفرصة فلا بأس من التأخير قليلاً . كما تعطى بعض الامثال الخاصة بالتقويم القبطى الذى يعرفه الفلاح المصرى ، نصائح هامة خاصة بالزراعة ، وخصائص الشهور ، وقد سبق ذكر بعض هذه الامثال . كما ان الحزر أيضاً يمكن أن يكون له دوره فى هذا الشأن ، فهو

(١) تبنا : تبنيها وهى ما يتبقى بعد درس المحصول - شعيراً : شعيرها .

يقوم بأسلوبه الخاص وعن طريق شكله المتميز بالتعريف ببعض خصائص الشئ ، موضوع السؤال . . « سـطـحـنا مـلـيـان قـلـقـاس ، صـبـحـنا مـالـقـيـناش ولا راس » والجواب هو « النجوم » . ومن الواضح ان تأثير ثقافة البيئة الزراعية ظاهرة فى الصورة التى يعبر بها الحزر عن موضوعه ، ووظيفته هنا استخدام العناصر التى توفرها البيئة الطبيعية ويشكلها الاطار الثقافى للتعريف بالظاهرة التى يود ان ينقل صورتها الى الافراد والمجتمع .

ان تنظيم مواقف الافراد وسلوكهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض من الامور التى يهتم بها المجتمع اهتماماً كبيراً ، وهو يكفل لهم هذا بتوفير النماذج المثالية لأنماط السلوك المعتمدة لديه ، وتدريبهم على تعود ممارستها فيقول هذا الجزء من الاغنية الشعبية التى تغنيها الفتيات :

المغنية × قال يا ليل بطل حبه
المرددات - ياوله

× وبطل شرب حواجبك
- ياوله

× حتى ابن عمك ماهو عاجبك
- آهيا ليل ياليل

فتنصح الاغنية الفتاة أن تقتصد فى زينتها ، واستعارت لذلك صورة التطرف فى تزجيج الحواجب . وفى جزء آخر من أغنية أخرى تتخذ النصيحة هذا الأسلوب :

المغنية × يابت ماتضحكيش والضحك يرميكى
.. ياليل

المرددات - الله ياليل الله

× وتشمى ابن العدو وابن الحرام فيكى
ياليل

- الله ياليل الله

× يابت ماتضحكيش وتبينى ضبك ..
ياليل

- الله ياليل الله

× وابن الحلال وابن الحرام ياخذوا حمار
خدك .. ياليل

- الله ياليل الله

والأمثلة على ذلك كثيرة ، فى الاغانى والمواويل وفى غيرها من المأثورات الشعبية فيقدم هذا الموال نموذجاً لما يجب المجتمع أن يتوافر فى الرجل من أخلاق ، وما يجب أن يكون عليه سلوك الفرد :



الفردية التي قد تخرج بالمجتمع عن طريقه المرسوم ، أو تؤثر في النماذج التي يضعها للتعاون بين أفراد ، ولذلك فهو يمارس ضغطا قد يبدو ملموسا أحيانا على الأفراد الذين يخرجون عليه ، أو يتنافى سلوكهم مع السلوك العام لغيرهم من الأفراد ومثال ذلك « مواعيد العرب » التي تشكل عادة لها قيمتها وأهميتها في راب الصدع الذي قد ينشأ نتيجة الصراع بين الأفراد بعضهم البعض ، وقد يتخذ هذا الضغط شكلا معنويا غير ملموس وهو ما تتضمنه عادة مآثوراته الشعبية فالمثل الشعبي الذي يقول « ان قابلك اللئيم صد عنه ، وان كلمته فرجت عنه وان سميت روح بهمه » انما يدعو الى نبذ الانسان اللئيم الذي يلقي من المجتمع كل احتقار ، ومن ثم يفصله ، تمهيدا للتخلص منه كنموذج لا يود المجتمع ان يكون بين أفراد .

وهكذا يسهم المجتمع عن طريق ثقافته في توفير الوسائل المختلفة التي يلبي بها حاجات افراده المادية والمعنوية . ونحن انما نركز على الناحية المعنوية ، لانها ترتبط بما يستحدثه المجتمع من تعبيرات فنية متعددة الاشكال ، متكاملة فيما بينها . فالمجتمع في مقابل ما يدارسه من

يا كامل العقل .. عقلك في الدماغ ينعاذ (١)
العقل زينة الشباب ، اما الشرف ينعاذ
أو عن تعادي الرجال .. ذا قليل الرجال ينعاذ (٢)
وحياة محمد نبي .. التي ذكره ع اللسان ينعاذ
العقل والدين .. وفقر بلادين .. ورضا الوالدين
ينعاذ

فالمجتمع يحتفل بكمال العقل ، والشرف ، ويدعو أفراد الى أن يتحلوا بهاتين الصفتين ، كما يحتفل بالرجولة كخلق ويحذر من معادة الرجال ، فالحياة قائمة على التعاون والتكافل الاجتماعي بين الأفراد . ويرى ان سعادة الحياة انما تتحقق للفرد والمجتمع بكمال العقل والشرف والدين والخلو من الديون ، ورضا الوالدين . والحقيقة ان اهتمام المجتمع وهو الكيان الذي يحمل الثقافة بسلوك الافراد وعلاقاتهم المختلفة ، انما ينبع من أنه لا يستطيع أن يقوم بدوره الا عن طريق الافراد الذين يتكون منهم ومن هنا فهو يسعى الى تحقيق أكبر قدر من الاستقرار لحياته الاجتماعية بتنظيم السلوك ومنع الاتجاهات

(١) ينعاذ : مطلوب .

(٢) أو عن تعادي الرجال : احذر ان تعادي الرجال

× داحنا بنات ياعمى مش قمح فى الاجران .. ياليل ..

- والله يا ليل الله

فالمجتمع اذا كان يفرض على افراده نماذج معينة من السلوك ، ويضع لهم حدودا معينة ألا يتجاوزونها ، وقد لا يتقبلونها أحيانا ، فان عليه أيضا اذا أراد أن يستمر فى ممارسة سلطته عليهم ان يهيئ لهم فى ثقافته الاسلوب الملائم للتنفيس عن مشاعرهم والتعبير عن أفكارهم والتخلص من أعباء الحياة اليومية عن طريق منافذ يهربون منها الى نشاط جمعى قد يأخذ شكل رقصة أو مجلس سمر ، أو بعض الألعاب والمسابقات ومن هنا يمكن لنا أن نفسر ظاهرة الاقبال على المشاركة فى الاحتفالات العامة والخاصة سواء كانت مما يهتم بها المجتمع كله كالموائد الدينية مثلا ، أو مما تدور فى اطار الاسرة أو العائلة كالعرس ، والختان أو مناسبة الوفاة .. اذ تعد هذه المناسبات اطرا ملائمة يستطيع الفرد أن يجد فيها متنفسا لما يعمل فى صدره ، فالذى يحدث أن الفرد يعود بعد الاشتراك فى أى من هذه المناسبات ، سواء بطريقة ايجابية كالاسهام فى الرقص والغناء أو بطريقة سلبية تجعله يأخذ موقف المتلقى أو المتفرج ، أكثر قدرة على مواجهة حياته اليومية واستعادة نشاطه ، والتغلب على السأم الذى قد تخلقه فيه رتابة الحياة من حوله والملل الذى يحسه نتيجة لممارسته لنفس العمل والعلاقات .. فلا شك أنه من المستحيل على المجتمع أن يظل محتفظا بسطوته على الأفراد ، ما لم يوفق بين وجدانه العام ، ووجداناتهم الخاصة ، ولعل ذلك هو السبب فى أنه من النادر أن نلاحظ فى المجتمعات الشعبية خروجها على تقاليد المجتمع أو « عاداته المرعية فالمجتمع والأفراد يلائم كل منهما نفسه للتوافق مع الآخر ، فهو عندما يعجز - مثلا عن كبت الشعور فى نفس الفرد ، كما لا يستطيع فى الوقت نفسه أن يتركه ليفعل ما يشاء أو ليعبر بصورة قد لا يقرها فانه يتدخل بأسلوبه الخاص الذى يعدل به من طريقه تعبير الفرد عن شعوره بحيث يصبح مقبولا اجتماعيا وبعد هذا أحد الأشكال التى يهيئ بها المجتمع الأفراد للتلاؤم مع ثقافته حتى يحتلوا مكانهم فيه ، بوصفهم أعضاء لا يمكن له أن يعيش دونهم .

دكتور « أحمد مرسى »

ضغط على الافراد لا بد أن يوفر لهم أيضا الاساليب التى تمكنهم من التحرر من هذا الضغط أحيانا ، ومن وقع الحياة عليهم أحيانا أخرى ، ولعل ذلك هو السبب فيما يوجد فى الاغانى والمواويل ، والفوازير أحيانا من رموز معينة . وربما كان التعبير عن الحاجات الجنسية مما لا يمكن تجاهله وهو يعطى صورة واضحة للاسلوب الذى تيسره ثقافة المجتمع للفرد كى يعبر به رمزا فى الاغلب الاعم .

× من فوقها ماشى .. والسكة نعمت وانا

- من فوقها ماشى .. والسكة نعمت وانا ..

× من فوقها ماشى .. ياعم ياماشى .. سايق

عليك النبى تاخذ القلم والدوا .. وتكتب

على شاشى عيل صغير ..

ياغم يا ماشى ..

× وخذ عقلى من راسى .. والسكة نعمت وانا ..

× من فوقها ماشى .. والسكة نعمت وانا ..

- او عى كده

× امال انا جايبك يا حلوه لايه ..

- يا حلاوة على البورية

× يا حلاوة بعشرة جنيه

- يا حلاوة على البورية

تكشف هذه الاغنية وغيرها من الاغانى وانماط التعبير الاخرى عن الاسلوب الذى يهيئ به المجتمع لافراده التنفيس عن عواطفهم المكبوتة فى اطار الثقافة التى يتميز بها المجتمع واتى تهدف الى ادخال الرضا الى نفوس الافراد ، وتوفير السمعة لهم ، اذ يشعر الفرد بالحاجة الى مشاركة الاخرين له وجدانيا ، والرغبة فى ايجاد مخارج طبيعية لما قد يحسه من مشكلات ، أو ما يشعر به من فرح أو ألم . ففى جزء من أغنية من أغانى الافراح تقول الفتاة مخاطبة عمتهما :

× ياعمى ياعمى قولى لابويا كلامه .. ياليل ..

- والله ياليل الله

× داحنا بنات ياعمى مش قمح يخزنا .. ياليل

- والله ياليل الله

× ياعمى ياعمى قولى لابويا كلام .. ياليل ..

- والله ياليل الله

الذهب

ومكانته
من

التراث
الشعبي

أحمد آدم محمد

احتفظت الحلى ، حتى في عصرنا الحديث ، بصور كانت فيما مضى رموزاً لها دلالاتها التي تتجاوز الزخرف والحلية . وهذا هو الذي جعل لمعدن الذهب مكانه الخاص من التراث الشعبي .. مكانه من المأثورات الشفاهية .. مكانه من فنون الحركة والايقاع .. مكانه من الفنون التشكيلية .

وقد ارتبط الذهب منذ القدم ارتباطاً وثيقاً بالدين . وليس من شك في أن الباحث يجد في الأدب القديم ما يكفي للدلالة على ما كان يعزى للذهب من قوى سحرية عجيبة ومن هنا استخدمه الوثنيون في عمل الأصنام وقدموه قرباناً للآلهة . وتذهب بعض الروايات إلى أن الكهنة الوثنيين اعتادوا أن يستخدموا منجلاً ذهبياً في جمع بعض النباتات المقدسة كما أن جامعي الأعشاب في القرون الوسطى كانوا يستخدمون آلات ذهبية في اقتطاعها .

كان الذهب ، ولا يزال ، المعدن الثمين الذي تهفو النفوس إلى الحصول عليه . وعندما يفكر الإنسان المعاصر في علاقة معدن الذهب بالمعاملات المالية ، واعتباره فلكريزة أو الفطاء لقدرة دولة أو مجتمع على التعامل في المجال الدولي ، وعندما تتفنن المرأة المعاصرة في صياغة الحلى من الذهب على صورة أقراط أو عقود أو أساور ، فإن دارس الفولكلور ينظر إلى الموضوع من زاوية أخرى أعرق وأعمق من غير شك ، ذلك لأن الذهب كان ، ولا يزال ، في مجتمعات كثيرة ، جزءاً من الأدوات المصاحبة لشعائر وطقوس وعقائد ، ولأن هذا المعدن الثمين قد أسهم في الكثير من أحداث التاريخ ومظاهر الحضارة ، وارتبط بالكائن الإنساني في مراحل حياته جميعاً .. ارتبط بالطفولة والشباب والزواج .. ارتبط بالوفاة وبما يتصوره الإنسان بعد الوفاة . ولقد كانت صياغة الحلى استجابة شرطية لعقيدة مكيئة في نفوس المجتمعات الإنسانية ، ومن هنا

الكبرى « وهى الهة مصرية كانت تصور على هيئة بقرة تحمل بين قرنيها قرص الشمس أو تمثل فى صورة امرأة لها قرنا بقرة بينهما قرص الشمس . وكانت هاتور ربة للخصب ودرعية للنساء والزواج وربة للحب والطرب والجمال . وكانت تحيط جيدها بعقد من القطع الذهبية ، لعلها كانت نماذج للودع . ومن الذهب « نوب » اشتقت كلمة النوبة وأطلقت على الاقليم المعروف بهذا الاسم فى جنوب مصر .

ولما كان الذهب قد اقترن بالأم الكبرى « هاتور » واهبة للحياة فقد عزا اليه قدماء المصريين قوى سحرية عظيمة دفعت الملوك الأوائل الى إرسال بعثات للحصول عليه حتى يضمّنوا لأنفسهم الخلود والالوهية . وتدل الآثار والنقوش المصرية على أن الذهب كان يستخدم فى تغطية خرز من الطين أو الحجر الملبى . ومما هو جدير بالذكر أن جورج ريزنر عثر فى مقبرة ترجع الى عهد الأسرة الأولى فى مصر القديمة على عشر خرزات تتكون كل منها من غلاف من الذهب المطروق بيضى الشكل . وعشر بعض الاثريين على نموذج لفزال من الذهب وحول رقبته رسم شريط عليه شارة الربة ، وعلى ثور من الذهب له رباط حول رقبته عليه رسم لرأس الربة هاتور .

ورأى ملوك مصر الأقدمون أن عودة الحياة اليهم بعد الموت وخلودهم وارتقاءهم الى مصاف الآلهة تقتضى اعداد الوسائل المادية التى توصلهم الى هذا الهدف . وقد بالغوا فى استعمال الذهب ، وحسبنا شاهداً على ذلك ما عثر عليه فى مقبرة توت عنخ آمون .

ولم تستخدم الأوانى الذهبية للارتفاع بمكانة من يملكونها وإنما استخدمت للمعنى الدينى المستخلص من الذهب . وليس من شك فى أن ما أضفى على الذهب من قوى سحرية واقتترانه فى أذهان الناس بالثروة والفنى والجاه هو الذى دفع الكيميائيين القدماء الى البحث عن حجر الفلاسفة وهو - كما كانوا يعتقدون - حجر يمتاز بأنه اذا سحق ومزج بالماء وبعض العقاقير ينتج « الاكسير » الذى يحول المعادن الخسيسة الى معادن ثمينة وعلى رأسها الذهب بطبيعة الحال . وكم من أرواح اذهقت وكم من ثروات طائلة ضاعت فى سبيل البحث عن هذا الحجر العجيب ! ومن الطريف أن نذكر أن أحد الكيميائيين الألمان فى القرن الثامن عشر صرح بأنه نجح فى تحويل معدن خسيس الى ذهب ثم تبين

وكان الأقدمون يعتقدون أن الذهب يتولد من اشعة الشمس وأن حرارة باطن الأرض تحرق كل شيء ببطء وتحوله الى ذهب . وتعتقد بعض القبائل فى جزر الهند الغربية وفى أمريكا الوسطى أن للذهب روحا وفرضوا على أنفسهم كثيرا من المحظورات حتى لا يفضبوا هذه الروح . ويحرص بعض العاملين فى مناجم الذهب فى بعض المناطق على تلاوة صلاة خاصة قبل استخراج الذهب . وفى سومطرة لا يجوز للعاملين فى منجم أن يحملوا اليه صفيحا أو عاجا أو موادا أخرى معينة حتى لا تهرب منه روح الذهب ، وكثيرا ما يتم العمل بالمنجم فى صمت تام . وتعتقد بعض القبائل فى بورنيو أن روح الذهب تنتقم من أولئك الذين يقتحمون المنجم لاستخراج الذهب منه . وفى الملايو تعتقد بعض القبائل أن روح الذهب تفارقه عندما يستخرج من الأرض .

وكان الهنود ، فيما مضى ، يعتقدون أن الذهب هو البذرة التى نما منها الإله « أجنى » وأنه هو والنار والضوء شيء واحد وقد وصف الكتاب القديم « ساتاباتها براهمينا » الذهب بأنه خالد لا يفنى وأنه يجدد نشاط الجنس البشرى ويهب مالكة عمرا مديدا وذرية كثيرة . وجاء فى « الريبجيدا » أن من يجود بالذهب تمنحه الآلهة حياة مشرقة مجيدة .

ومن المعتقدات السائدة عند الأقدمين أن الشمس هى التى وهبت الذهب لونه الجميل وبريقه الخلاب . ومن هذه المعتقدات أيضا أن الذهب يستمد بريقه من نور اله الشمس ومن ثم فإنه مصدر الحياة والخصب والنماء . .

وتدل الآثار على أن أقدم مبان حجرية توجد فى بعض جهات من حيدر آباد وميسور وغيرها بالهند وهذه المباني وثيقة الصلة بمناجم الذهب الواسعة التى نسيها الناس منذ أمد بعيد والمراجع أن الباحثين عن الذهب تركوا بصماتهم على أقدم المدن فى الهند .

وليس من غرضنا فى هذا البحث أن نتبع تاريخ الذهب عبر القرون وفى مختلف الاقطار وحسبنا أن نسجل أن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن اله الشمس رع هو خالق الملوك الأول وأنه وهبهم الحياة والقوة والجلد . ومن هنا ساد الاعتقاد بأن ماء رع ، وهو ذهب الآلهة وسائل الشمس المضىء ، يجرى فى عروقهم .

وقد اقترنت كلمة « نوب » ومعناها الذهب فى اللغة المصرية القديمة بالربة هاتور « الأم

أن مساعدا طيب القلب اشفق عليه فدرس في
البوتقة إحدى الرقائق الذهبية اعتقادا منه بأن
هذا سوف يدخل السرور على قلب ذلك
الكيميائي . وليس من شك في أن أي طالب يدرس
الكيمياء اليوم بإحدى الجامعات سوف يضحك
ساخرا من النظرية التي تزعم أن الذهب يتكون
من النحاس والكبريت الأحمر أو من الزئبق
والكبريت .

* * *

والذهب محور رئيسي في الأساطير والحكايات

الشعبية ومن هذه الأساطير قصة ميداس ملك
فريجيا بآسيا الصغرى وابن جورديوس
وسيبيلي . وهو يعد صنوا لميتراس اله الضوء
عند الفرس . وتذهب الأسطورة إلى أن الملك
ميداس كان يعشق الذهب أكثر من أي شيء
آخر في هذا العالم وكان يفكر في الحصول عليه
آثناء الليل وأطراف النهار . وكان يكتنز ذهبه
في غرفة محكمة بالطابق الأسفل من قصره واعتاد
أن يقضي فيها ساعات طويلة كل يوم يتطلع فيها
إلى ذهبه ويتفزل فيه كما يتفزل العاشق في
محبوبته! وتستطرد الأسطورة فتقول أن ميداس
استطاع أن يأسر اله الغابات والينابيع سيلينوس
بعد أن فقد وعيه من الشراب . واستضافة في
قصره عشرة أيام ثم حمّله بعد ذلك إلى ديونيزوس
وعرض الإله ديونيزوس على ميداس أن يحقق له
أي أمنية تهفو إليها نفسه فما كان من الملك
ميداس إلا أن طلب أن يمنحه القدرة على تحويل
كل شيء يلمسه إلى ذهب . وتهلل ميداس طربا
وهو يرى أن كل شيء في قصره يتحول إلى ذهب
بمجرد أن يلمسه وهكذا تحولت قطع الأثاث في
قصره والجدران والسلم والأزهار في الحديقة
إلى ذهب خالص . ولكنه سرعان ما اكتشف
وهو يتناول طعامه أن الخبز واللحم والبيض
واللبن والماء تحولت كلها إلى ذهب عندما مسها
بشفتيه وأدرك أنه إذا ظل على ذلك فسوف
يموت جوعا لا محالة وتذهب الحكايات الشعبية
المعتمدة على هذه الأسطورة إلى أن للملك ميداس
كانت له ابنة وحيدة يحبها كل الحب . وأقبلت
الفتاة باكية ولما استفسر منها أبوها عن سبب
بكائها روت له أنها ذهبت إلى الحديقة لتقطف
بعض الأزهار فوجدت أنها قد تحولت إلى ذهب .
وعبثا حاول الملك ميداس أن يسرى عنها وفي
غمرة لهفته انحنى عليها وقبلها وما أن مسها
بشفتيه حتى تحولت إلى تمثال بارد من الذهب!
ولم يصدق الملك عينيه وفاضت نفسه أسى ولوعة
على أبنته الغالية . وتقول الأسطورة أن الملك
استطاع أن يتخلص من هذه اللعنة باستحمامه في



مياه ينبوع يقع عند منبع نهر باكتولوس وحمل بعض الماء من هذا ينبوع وصبه فوق ابنته التي تحولت الى تمثال من الذهب فعادت اليها الحياة . وأدرك الملك ميداس أن هناك أشياء أثمن من الذهب وأنه لو خسر بينها وبين ذهب العالم لآثرها بالاختيار .

ومن الأساطير اليونانية أيضا تلك الأسطورة التي تحكى حصول البطل هرقل على ثلاث تفاحات ذهبية من حديقة هسبيريدس . . انطلق هرقل يضرب في بقاع الأرض لا يستر جسده الا بجلد أسد كان قد صرعه مسلحا بهراوة ضخمة في يده وقوس وضعه فوق كتفيه . . والتقى في طريقه بثلاث سيدات جميلات يجلسن على شاطئ نهر واستفسر منهن عن الطريق الذي يؤدي الى حديقة هسبيريدس وعبثا حاولت السيدات أن يثبطن من عزمته وقلن له أن الحديقة يحرسها تنين له مائة رأس وأنه لن يستطيع النجاة منه حتى لو كانت له مائة روح ونأشده أن يعود حفاظا على حياته ولكن هرقل أصر على مواصلة رحلته وأكد لهن أنه يتمتع بقوة خارقة كفيلا بانقضاء على هذا التنين وقص عليهن تاريخ حياته وعدد لهن ما قام به من أعمال مجيدة . ووصفت له السيدات الطريق وأبلغنه أن عليه أن ينطلق الى شاطئ البحر وهناك سوف يلتقى بعجوز البحر وطلبن منه أن يقبض على هذا العجوز ولا يطلق سراحه مهما حدث ثم يسأله عن الطريق الى حديقة هسبيريدس ، فشكرهن هرقل وانطلق يبحث عن العجوز المنشود ووجده ممددا على شاطئ البحر مستغرقا في النوم . وسارع هرقل بالقبض على ذراع هذا العجوز وساقه وعاجله بالسؤال عن الطريق الذي يوصله الى حديقة هسبيريدس . وفجأة أحس هرقل أن عجوز البحر قد اختفى ووجد نفسه يقبض على الساق الامامية والساق الخلفية لفزال رشيق . وتذكر هرقل نصيحة السيدات وشدد قبضته على ساقى الفزال وان هوى الا لحظات حتى اختفى هذا الفزال واكتشف هرقل أنه يقبض على جناح طائر بحري وساقه ثم اختفى الطائر وحل محله كلب له ثلاثة رؤوس ظل ينبع بوحشية في وجه هرقل ولكنه لم يطلق سراحه وظل مشددا قبضته . ثم اختفى الكلب وظهر مكانه جريون وهو رجل له ست أقدام ظل يركل هرقل بخمس منها ولكن هرقل حرص على أن يتشبث بساقه السادسة ثم اختفى جريون وحل محله ثعبان هائل التف حول رقبة

البطل وجسده وفقر فاه انواسع ليمتلع هرقل ولكن البطل لم يفزع وظل يضغط بقبضته على جسد الثعبان فخرج منه فحيح يدل على الألم . وأدرك عجوز البحر أن هرقل لن يطلق سراحه مهما غير من هيأته واضطر أن يصف الطريق الى حديقة هسبيريدس للبطل وأبلغه أنه سوف يلتقى بمعلق يحمل السماء على رأسه وأن هذا المعلق سوف يدلّه على موضع الحديقة المنشودة اذا كان معتدل المزاج (واستأنف هرقل رحلته والتقى بمعلق آخر يدعى « أنتايوس » وصرعه واخذ يخترق الغابات ويجتاز الصحارى ووصل أخيرا الى شاطئ المحيط ووجد كأسا ذهبية ضخمة طافية على مياه المحيط على بعد خطوات قليلة منه فلم يتردد وقفز الى داخلها وأغمض عينيه لينام واستيقظ بعد فترة ليجد أن الأمواج قد دفعت بالكأس الى عرض المحيط ونظر حواليه فوجد أن الكأس الذهبية تقترب من إحدى الجزر وشاهد فيها عملاقا هائلا يقف بقدميه الضخمتين على أرض الجزيرة ويتناول برأسه الى عنان السماء . . كان هذا المعلق هو أطلس الذي يحمل السماء على قمة رأسه ! وصارح هرقل للمعلق أطلس بأنه يريد الحصول على ثلاث تفاحات ذهبية من حديقة هسبيريدس فقال له المعلق أن في وسعه احضارها له لو رُجِد من يحمل السماء عنه لحظات وعندئذ سرض هرقل عليه أن يحملها عنه وصعد فوق قمة جبل عال وحمل عنه السماء فسار المعلق في البحر وكان يقطع عشرة أميال في كل خطوة ولم تتجاوز مياه البحر وسطه في أعرق جزء منه واختفى عن أنظار هرقل ثم عاد بعد فترة وهو يحمل في يده ثلاث تفاحات ذهبية أعطاها لهرقل الذي عاد أدراجه حاملا التفاحات الذهبية الثمينة .

وفي السير والحكايات الشعبية العربية يلعب الذهب دورا بارزا ولكنه لا يقتصر بالجذور الأسطورية التي له في أساطير العالم القديم . . ان السحرة كثيرا ما يحيلون بعض الأشخاص والكائنات الى ذهب ثم تستعيد صورتها الاولى بعد أن يزول عنها السحر ، ويشير الذهب في تلك الحلقات الشعبية الحافظ النفس الذي يعتمد على الجشع وسرعان ما يودى بالمتورطين في هذه الزديلة في أحضان المهالك . وثمة صور رائعة في الإبداع الشعبي العربي تدل على مكانة هذا المعدن النفيس من الحياة والناس ومن هسذه الصور تلك المباني العجيبة التي يكتنفها الغموض من كل جانب والتي تتجاوز الممكن والمعقول



ولا يستطيع تشييدها إلا من أوتى قوة خارقة
من الأبطال ونحن نكتفى بمثل واحد من سيرة
الظاهر بيبرس :

علم المقدم جمال الدين شيجه بأن السلطان
بيبرس قد اختفى فأخذ يبحث عنه في كل
مكان . . . وإذا بسحاب المختطف الأبيض يحتمله
ويضعه أمام الملكة تاج ناس وما أن رآها حتى
حكى لها على غياب السلطان فقالت له : « أنا
أعمل طريقة ولكن بعد ما تقيم هنا عندي ثلاث
أيال وأنا آتيك بقبة الست بلقيس زوجة سيدنا
سليمان بن داود عليه السلام وألبسك بدله
وأمر خدام القبة يمشون بين يديك وكذلك
خدمني أنا أمرهم يساعدونك .

(قال الراوى) ان سيدنا سليمان من حبه
فى الست بلقيس صنع لها قبة من صنف البللور
دأثرها أربعون عاموداً من الذهب البندقى على
رأس كل عامود نص جوهر قدر بيضة الدجاجة
هذا فى الدائر التحتانى وفوقهم أربعون عاموداً

مقوسة الطرف من هذا واصل الى هذا عقود
جملون وفوقهم جوهره قدر بيضة النعامة وبين
العمدان وبعضهم نسيج المخيش من الفضة
والذهب فى الدائرة وأما المعقود ممدود شبك
لؤلؤ منظوم فى سلوك الذهب ودائرها بين العمدان
شبابيك من الفضة والذهب وبها نقش وكتابة
كديب، النمل وشراريف حولها من ذهب مطعم
بحجارة الألماس ولها باب بضرفتين عوارضه من
الفضة والواحه من الذهب وأقفاله ذهب مرسوم
عليها تصاوير وطلاسم تذهل عقل كل فاهم ولها
خدامين أربعمائة رهط من أرهاط الجان وعليهم
أربعة ملوك يحكمونهم من عهد نبي الله سليمان واذ
سارت الست بلقيس فى قلب تلك القبة تدق لها
طبول وزمور بحركات ونغم يطرب السامع وان
أرادت السير من مكان الى مكان ذكرت أرباب
التواريخ ان خدامين تلك القبة ينقلونها مسيرة
عام كامل فى أقل من ساعة ولما توفى نبي الله سليمان
وتوفيت زوجته بقيت هذه القبة فى الكنوز
وخدمتها مقيمون الى الآن كما أمرهم نبي الله
سليمان .



(قال الراوى) وان الملكة تاج ناس امرت
شيخة أن يقعد على السرير وامرت اخدامها أن
يحملوهم الى اهرام الجيزة ونزلوا فطلبت الخدام
وأعلمتهم أنها تريد أخذ انقبة من غير علم أحد
نقضى بها شغلا لنصرة الاسلام وتردها بعد ذلك
الى مكانها ..

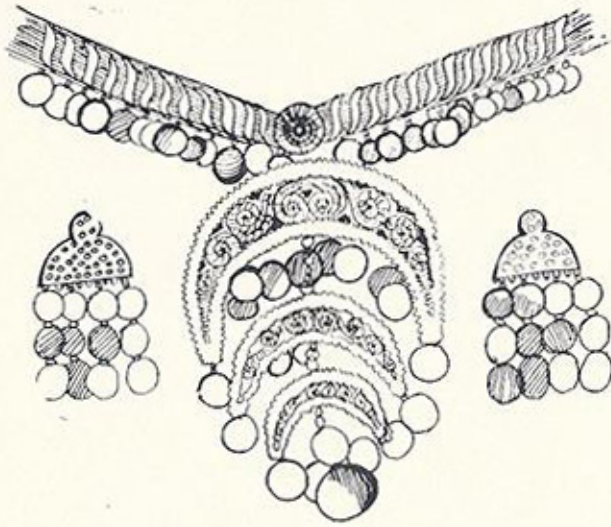
وتمضى السيرة فتروى لنا كيف انقذ جمال
الدين شيخه السلطان . وقد ردد المغنى الشعبى
« أنذهب » في أغانيه وما أكثر النصوص التي
تتحدث عن مكانة الذهب وعن تأثيره ، وهى تدل
على أن الإبداع الشعبى يفيد من الجذور
السحرية التى ارتبطت بالذهب .

وتقول الأغنية على لسان المحبوبة مثلاً وهى
تستعطف الشمس أن تعينها على استمالة قلب
حبيبها

يا شمس أول النهار
سوقت عليكى النبی المختار

أنا بعت لك أربعين متقال من ذهب
تبعتى لفلان بن فلانة أربعين متقال من نار
تولعيهم فى قلبه من نالحية فلانة بنت فلانة





لاخذك وأروح القصور يا شافلته بالي

ومن التقاليد السائدة في مصر أن الأم وأسرّة المولود تحتفل بيوم السبوع احتفالاً كبيراً وفي هذا اليوم يحضرون أبريقاً إذا كان المولود ذكراً وقلّة إذا كان المولود أنثى ويزين هذا الأبريق وهذه أنقلّة بالزهور والورود وتوضع عليه بعض الحلّى الذهبية من أساور أو عقود أو غيرها وتضياء الشموع كما أن بعض الأسر اعتادت أن تلقى ببعض القطع الذهبية في الإناء الذي يستحم فيه المولود رمزاً إلى أنه سيكون سعيداً موفقاً في حياته .

وتحرص الوالدة التي وضعت حديثاً على ألا تدخل عليها سيدة تزين بحلى مصنوعة من الذهب الخالص إذ تعتقد أن هذا لو حدث فإن الزائرة « تشاهرها » أى تمنع اللبن عن المولود وتزعم بعض السيدات أن من تتعرض « للمشاهرة » لا تتخلص منها إلا إذا خطت سبع مرات على حلى مصنوعة من الذهب الخالص .

((أحمد آدم محمد))

بالحبة والوفا والافتكار
ان بحر مافيش غيرها
وان قبل مافيش غيرها
عنى عليه يا رب يا ستار

ويقول الشاعر الشعبى على لسان عريس
يخاطب عروسه :

يا بت جيت لك الصايغ ع الباب
يا عروسة وايش تطلبى نقى
أطلب حلقى ذهب يلعب على خدى
يا بت جيت لك الصايغ ع الباب
يا عروسة قومى نقى
أطلب كردان ذهب يلعب على صدرى
لو شفت اديه فيها سواير ذهب ليه
كنت تهوت على . . قاتلك الغرام
لو شفت رجلى فيها الخلخال ذهب يضوى
كنت تهوت على رجلى . . قاتلك الغرام
يا بت يا لابسه الحلق والبرق بيلالى
ان كان أبوكى المدير وعمك الوالى

قصّة حسن البصري

بين

التراث الشفاهي والمدون

عبد محمد إبراهيم

تطبيق المناهج العلمية في دراسة هذا النص
وبذلك قمت ! -

١ - أولا : بدراسة الحكاية باعتبارها طرازاً
Type ، وفقاً لما سارت عليه المصنفات
العالمية من تقسيم تراث الحكايات الشعبية إلى
مجموعة طرز تضمنها بشكل واسع مصنف
ستيث تومبسون العالمي .

٢ - دراسة علاقة هذا النص الشفاهي
بالنص المدون في مجموعة « ألف ليلة وليلة » .

٣ - دراسة الموتيقات Motifs المكونة
لهذا النص ، وحصرها .

٤ - عمل دراسة مقارنة للنص الشفاهي المصري
مع النصوص المشابهة في بعض البلدان الأجنبية .
وكان أساس البدء في هذه الدراسة هو دراسة
ظروف رواية النص الشفاهي . مع التركيز على
معرفة الراوية . وهي سيدة عجوز تبلغ من
العمر حوالي ٦٥ سنة . تعيش في أحد أحياء
القاهرة الشعبية .

وهي تعود من الرواة الممتازين للحكايات
الشعبية وفقاً للمعايير العلمية الخاصة بالرواية
والرواة . وتحظى بشهرة واسعة في هذا المجال
وتجد متعتها الخاصة في سرد الحكايات .
الرواية تكاد تكون نمطاً عادياً للام المصرية .
فهى زوجة لشرطي . ولديها ثلاث بنات متمزجات
. وتعيش وحيدة مع زوجها . والجدير بالتنويه
أنها أمية . لا تعرف القراءة والكتابة . وبذلك

مع تقدم الاهتمامات بالفلكلور في بلادنا تبدو
حاجتنا الماسة إلى جهود الجامعيين والباحثين في
الحقل الميداني . ولا زالت المكتبة العربية تعاني
من فقر شديد في تجميعات النصوص الشفاهية
التي يقوم الباحث بجمعها من الميدان وغنى عن
البيان أن هذه النصوص هي التي يطلق عليها
بحق مصطلح « فولكلور » والقصص الشعبي على
وجه الخصوص يحتاج إلى تجميع النصوص
الشفاهية لتكون أساس أي دراسة لقصصنا
الشعبي .

ومع حاجتنا الماسة للنصوص الشفاهية نود
أن نشير إلى أنه يجب أن نتاح الفرص العلمية
لجامع القصص الشعبي . وعدم تقييده بمنهج
محدد للبحث . وذلك حتى يستطيع أن يستغل
كل إمكانياته العلمية وخبرته في مادة العلمية
لجمع ودراسة ما يراه مناسباً في مجالات الفولكلور
سواء ما كان منه محلياً أو عالمياً .

وسأعرض خلال السطور التالية تجربتي في
جمع ودراسة نص شفاهي . والنص الشفاهي
الذي سأعرض له حظي بمكانة طيبة في أهم
مجموعات القصص الشعبي المدون في وطننا
العربي . وهي مجموعة ألف ليلة وليلة التي
نالت شهرة كبيرة بين مجموعات القصص الشعبي
العالمية . والتي تخصص فيها باحثون عديدون
لدراساتها وفهرستها . والنص هو « حسن
البصري » ورغم وجود النص في « ألف ليلة وليلة »
فقد أعدت تسجيلها ميدانياً من مدينة القاهرة
في مارس ١٩٦٤ . وحاولت قدر المستطاع



.. وافتتح الكنز .. وقعد يملا .. الزكايب ..
 .. ولما ملاهم الأربعة راح راميهم لتحت للسحار ..
 .. فخدمهم وحملهم على الحمار بتاعه ومشى ..
 .. وقعد حسن ينادى عليه .. ينده عليه .. ومردش
 السحار عليه .. ولا معاه أكل ولا حاجة ..
 قال « ياواد آدى البحر .. زرمى نفسك .. وعموم
 .. باين فيه قصر بعيد هناك .. أحسن مالوحوش
 تاكلك فى الجبل » وتنوا عايم لحد ما وصل إيه ؟؟
 .. وصل القصر ده إلى هوه وسط البحر ..
 وكان يسكن فيه سبع بنات جنيات أخوات ..
 لا معاهم راجل ولا حد أبدا .. ولما صاحبن وصل
 القصر قعد على بوابته .. ونشف هدومه ..
 ولما شافوه سألته البنت الصغيرة « انت انس
 ولا جن ؟ » .. وحكى حكايته ليهن .. وقالوا
 عليه « أنت اخونا .. واقعد هنا معانا » والقصر
 كان كبير .. وراحوا مديينه أربعين مفتاح ..
 وقالوا له « فى غيا بنا تفتح كل الأوض .. الا
 الأوضه الأربعين » وفى يوم من ذات الأيام راحوا
 البنات .. طلوعوا يتفسمحوا .. فراح حسن
 البصرى فاتح الأوضه .. ولقى فيها قصر تانى
 وجنينه وفيها حوض وأربع بنات بيمستحموا فيه
 وقالين الثياب بتاعتهم وهيه ريش .. وعجبته
 البنت الصغيرة عشان كانت حلوة خالص .. ولما
 خلصوا استحمام راحوا لابسين لثياب الريش
 .. وطايرين فى الهوا .. ولما رجعوا السبع
 بنات من الفسحة لقوه قاعد عيان ونائم وسالوه
 .. مالك .. مالك ؟؟ « اياك انت فتمتت
 الأوضه الأربعين ؟ » .. « طب احنا موش قلنا

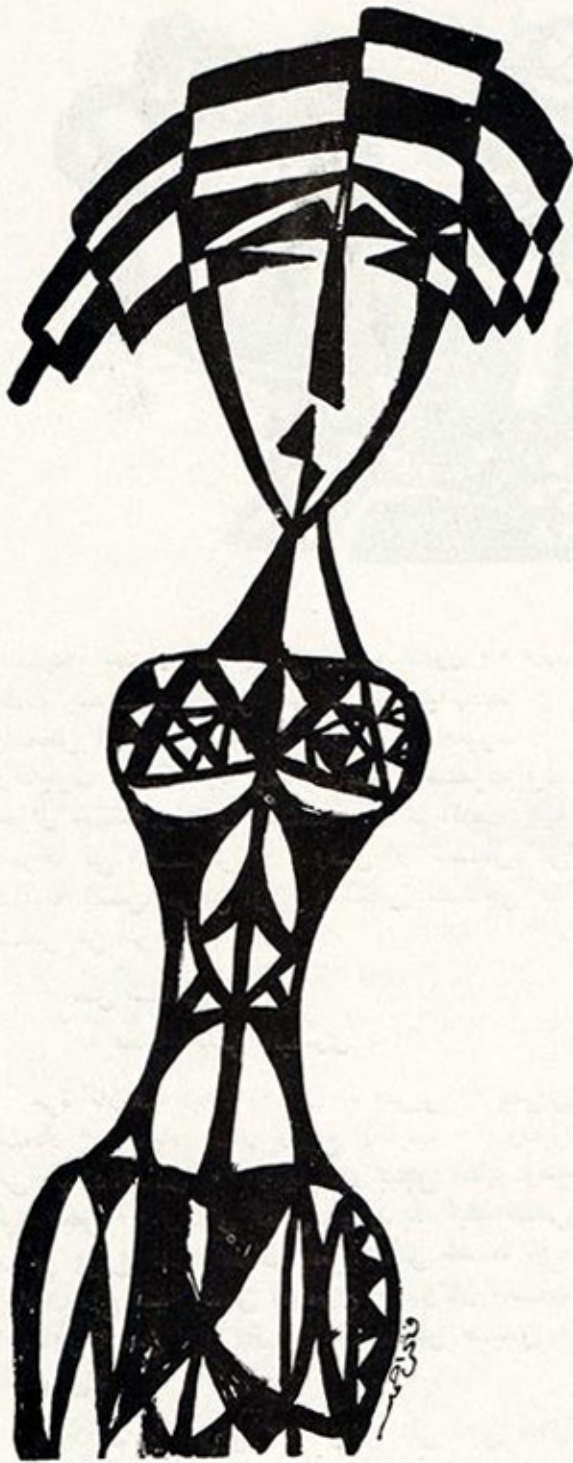
يستبعد احتمال اطلاعها على النص المدون .. وقد
 قمت بتسجيل جزء من تاريخ حياتها ..
 يتلخص فى انها ولدت باحدى قرى اسيوط ..
 وهاجرت للاسكندرية بعد زواجها واستقرت فيها
 حوالى خمسة وثلاثين سنة .. ثم أقامت بقية
 عمرها فى القاهرة .. وقبل أن نستطرد فى
 دراسة النص نعرض أولا .. النص الشفاهى كما
 سجل من الراوية :

نص شفاهى

« قصة حسن البصرى »

مرة كان فيه إيه ؟! .. واحد مغربى .. مغربى
 سحار .. معاه حمار وأربع زكايب .. ودأير
 فى البلاد ينادى .. « يا مين بيجي معايا وهز
 ليه النص .. وأنا لى النص » وهن بلد لبلد محدش
 راضى يروح معاه عشان يفتح الكنز لحد ما راح
 بلد وسمع عليه حسن البصرى .. وكان اسمه،
 الشاطر حسن .. قال « الشاطر حسن »
 للمغربى :

« يا عم يا مغربى .. موافق انى انجى معاك
 ولى النص » ومشيووا مسافة طويلة وبعيدة فى
 الجبل لحد ما جم عند جبل عال .. وقال له :
 « انت تاخذ المبخرة دى والزكايب الأربعة ..
 وتولع المبخرة ولما يتفتح الكنز تملا الزكايب منه
 وترميهم على تحت » .. بص حسن لفوق لقى
 الجبل عال خالص وقال له : « أنا مقدش أطلع »
 راح السحار قال له : « غمض عينيك » فغمض
 عنيه لقى نفسه فوق سن الجبل .. وولع البخور



لك ما تفتحهاش ؟ .. وقال ليهم « فتحتها »
وبعدين قالوا « خالنا بيحي كل سنة من بلادهم
.. بلاد الجن .. ونسأله ونجيبها لك » .. وهو
كان حبها خالص .. حب أصغرهم « وفي يوم
جه خالهم .. خال السبع بنات .. وقالوا له على
الحكاية وقال : « دا أبوها ملك شديد خالص ..
ويعذبه لو عرف حكايته » .. وفي يوم من ذات
الأيام راحوا السبع بنات يتفسمحوا وسابوه في
القصر لوحده .. فراح فاتح الأوضة الأربعين ..
ولقى البنات الأربعة بيمتحموا فراح واخذ توب
الريش بتاع الصغيرة .. ولما خلصوا اخواتها
لبسموا ثيابهم وطاروا وسابوها تدور على توبها ..
وشافته وقال لها على حكايته .. ولما جم
(السبع بنات) راح مجوزها ..

وبعد مدة قال : « أنا عايز أروح أشوف بلدى
وأمي » وخذها معاه .. وكان خلف منها ولدين
.. وراح عند أمه .. وحكى حكايته .. وبعدين
راح حافر حفرة فى البيت وحط توب الريش فى
صندوق ودفنه وقال لأمه « أوعى تخليها تعرف
مكانه » .. وبعد مدة قال لأمه « أنا عايز أروح
أزور اخواتي السبع بنات » .. وساب مراته
وقال لأمه « أوعى تخليها تطلع من البيت خالص
ولا حد يشوفها » وفي يوم قالت لها « أنا عايزة
أروح الحمام » قالت لها « روحى » .. وراحت ..
وكانت حلوة وجميلة .. وفي اليوم نفسه كانت
خدمة الملكة فى الحمام وتأخرت .. ولما سألتها
الملكة « تأخرتى ؟ » قالت « دا كان فيه وحده
جميلة خالص .. وكل الناس بتتفرج عليها ..
ولولا خوفى منك لقلت أحسن منك » .. والملكة
زعلت وقالت « أنا لازم أشوف مين تكون دى الى
هى أجمل منى » .. وتنهم يدورا لما عرفوها
مين .. وبعثوا واحده خداه بربريه عشان
تقربها « تعالى قابلى الملكة » .. فامه مارضيتش
.. وبعثوا الحرس خدما .. وقالت لها الملكة
« لازم تقولى لى على حكايتك » .. وحكت حكايتها
.. وقالت الملكة « روحوا هاتوا توب الريش »
وجابوا الأم وعذبوها وقالت لهم على مكان توبها
وعطوه ليها وقالوا لها « خدى عيالك وامشى »
وطارت بعيالها لبلدها ..

.. وبعدين طلع له العون فقال له على حكايته ..
وقال العون لحسن « كولا العيش والملح لكنت
كلتك .. ولكن أنا رايح أساعدك » .. وقال
لحسن .. « روح هات خروف .. وقطعه أربعة
.. وهات قربه ميه وأنا راح أخذك لمراك ..
وتركب فوق ظهرى .. وكل ما أحوذ رأسى

ولما رجع حسن وعرف الحكاية .. زعل
ومارضيتش يدخل البيت خالص .. عشان كان
بيحبها قوى .. ومشى وخلا واحده تخبز له عيش
.. وخذ العيش ومشى .. وفى السمكة قعد عند
بئر عشان ياكل .. وكان فى البئر ده « عون »
ووقع منه لقمة عيش فى البئر .. كله « العون »

ع اليمين تدينى ورك خروف ٠٠ ع الشمال
تدينى ميه ٠٠

وجاب حسن كل دول وركب على العون ٠٠
وطار بيه ٠٠ وفي السكة وقعت من حسن ربع
الخروف فراح قاطع رجل ليه وحطها في حنك
العون ٠٠ والعون مارضيش ياكلها ٠٠ قفل حنكه
عليها ٠٠ ولما وصلوا ونزل لقي العون حسن
بيعرج فراح العون مطلع الرجل ولزقها ليه ٠٠٠
ووداه بيت مراته ٠٠ وكان أبوه قلعتها عريانه
وعلقها في عمود ٠٠ هي وعيالها ٠٠ وكل يوم
يضر بيها ميت كرباج ٠٠ بكرباج متعاص زفت
وسايبها من غير أكل ولا شرب ٠٠ ولما جه حسن
عندها حلها وخدها ٠٠ وخد عيالها ٠٠ والعون
كان مستنيه عثمان يرجعه ثاني لبلده ٠٠٠ ورجعه
لبلد ٠٠ ودى كانت نتيجة العيش والملح الى
عطاء حسن للعون ٠٠ ورجعوا عملوا الأفراح ٠٠
وعاشت معاه على طول ٠

وهذا النص الشفاهي يمكن أن نضعه تحت
طراز Type رقم ٤٠٠ كما ورد في فهرس
القصص الشعبي الذي وضعه تومسون الفولكلور
الأمريكي ٠٠ وموضوع الطراز رقم ٤٠٠ هو
« الرجل الذي يبحث عن زوجته المفقودة (٢) » وقبل
الدخول في تحديد أرقام الموتيقات
Motifs الواردة في هذا النص لا بد أن نقف قليلا للتعرف
على علاقة هذا النص الشفاهي بالنص المدون
الوارد في مجموعة « ألف ليلة وليلة » والذي
ورد تحت هذا العنوان تقريبا ورغم التشابه
الكبير بين النص الشفاهي والنص المدون فلا يمكن
التأكيد بأيهما هو المنبع أو الأساس ٠٠ وذلك
لأن هذا النوع من التحديد أو التأكيد يحتاج الى
دراسات طويلة ومتخصصة ٠٠ ويعتبر من أعقد
المشكلات التي يراها دارسو أصول القصص
الشعبي ٠٠

ولعدم وجود نصوص شفاهية جمعت في مصر
قبل تاريخ طبع النص المدون ٠٠ ولتكامل النص
المدون فاني أرجح أن النص المدون هو أساس
النص الشفاهي ٠٠ ومن الطبيعي أن هذا القول
يحتاج الى دراسة أخرى وذلك باستخدام المنهج
التاريخي الجغرافي الخاص بالمدرسة الفنلندية ٠٠

(١) انظر دراسة د . حسن الشامي عن فهرسة
القصص الشعبي مجلة الفنون الشعبية مارس ١٩٦٩ .
Stith Thompson, The Types of the Folktale FFL.
1963, No. 184, pp. 128-131.

ومن المعروف أن ألف ليلة وليلة من الكتب
التي أنتشرت على نطاق واسع بين جماهير الشعب
المصري ٠٠ وبالأخص عند رواة الحكايات الشعبية
الذين كانوا يتخذون من المقاهي في المدن مكانا
لرواية الحكايات الشعبية ٠٠٠ ومنذ طبع « ألف
ليلة وليلة » كاملة في مصر سنة ١٨٣٥ نجد أن
الكثير من قصصها قد طبع في طبعات شعبية
انتشرت في معظم أنحاء الجمهورية ٠٠ وكل هذا
يحدد بشكل ما نظرنا الى النص الشفاهي
السابق ٠٠ فنحن نميل الى اعتبار النص المدون
في ألف ليلة وليلة مصدر الرواية رغم أن الرواية
لا تعرف القراءة والكتابة الا أنها قالت انها سمعت
الحكاية من أبيها وهو - كما تزعم الرواية -
انسان متعلم جدا ٠٠ فربما يكون والد الرواية
قد اطلع على مجموعة ألف ليلة وليلة وروى عنها
٠٠ والنص كما هو وارد في « ألف ليلة وليلة »
يعد من أطول النصوص وأعقدها ٠٠ وتلعب فيه
الشخصيات الخرافية دورا كبيرا ٠٠ وهو بشكله
ومضمونه أقرب الى نوع الحكاية الخرافية
Marchen منه الى أي نوع آخر من القصص
الشعبي ٠٠

ونجد في كلا النصين - الشفاهي والمدون -
أن شخصية البطل حسن البصري تنسب الى مدينة
البصرة والنص المدون « ألف ليلة وليلة » يعطينا
تفصيلات أدق لحياة بطل القصة بينما يسقط
النص الشفاهي ذلك ونلاحظ اختلاف مقدمة
الرواية في كل من النصين الشفاهي والمدون
وهناك اختلافات أخرى من حيث الشخصيات التي
تساعد البطل في العثور على زوجته المفقودة ٠٠
ففي النص المدون « ألف ليلة وليلة » يتعدد
المساعدون الخوارق من سحرة ومرده وجان بينما
نجد المساعد في النص الشفاهي « عون » يسكن
بثرا ٠٠ ونجد النص الشفاهي يعكس معتقدا
شعبيا « فالعون » قد ساعد حسن البصري لأنه أكل
من الخبز الذي سقط منه ٠٠ فالمعتقد الشعبي
يقصد « العيش والملح » ويرفض فكرة الخيانة
بعد المشاركة في الطعام ٠٠

ونلاحظ أيضا أن الملكة التي تصاب بالغيرة
الشديدة من زوجة حسن البصري هي في ألف
ليلة وليلة « زبيدة » زوجة هارون الرشيد ٠٠
بينما هي في النص الشفاهي مجرد ملكة دون
أدنى إشارة الى شخصيتها الحقيقية ٠٠ والرحلة
التي يقطعها البطل الى بلاد زوجته ممطيا « ظهر



- D. 361.1.1 الفتاة البجعة تعثر على أجنحتها المخبأة
وتتحول الى شكلها الأصلي »
H. 1385.3 « البحث عن الزوجة المفقودة »
N. 863 « الجنى الذى يؤدى مساعدة للبطل »

العون « نجد فيها البطل يطعم « العون » خروفا
يقسم الى أربعة أجزاء ويحمل « قربة ماء »
ليسقيه . وهذه ظاهرة غير موجودة فى النص
المدون « ألف ليلة وليلة » بينما يلاحظ وجودها
فى نصوص عالمية أخرى .

ونورد فيما يلى أرقام بعض الموتيقات المتضمنة
فى النص الشفاهى والتي تتشابه الى حد تعبير
مع الموتيقات الواردة فى النص المدون فى
مجموعة قصص ألف ليلة وليلة .

- F. 752 « حيل الكنز »
F. 771.2.4 « قلعة مبنية وسط البحر »
C. 611 « الحجرة المحظور فتحها - يسمح
لشخص بفتح كل الحجرات ماعدا
واحدة »

- F. 265 « الجنيات يأخذن حماما »
T. 16 « رجل يقع فى حب امرأة يراها تستحم »
F. 362 « الجنية تقع فى قبضة الرجل عندما يسرق
ملابسها »

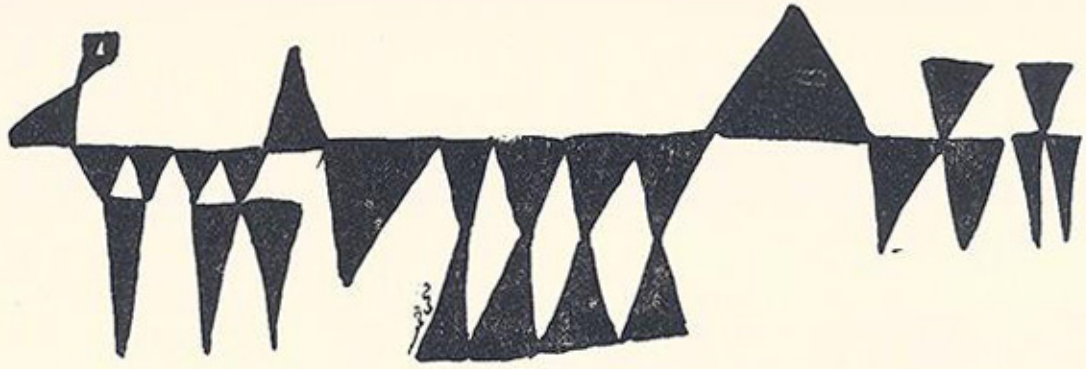
- B. 652.1 « الزواج من الفتاة البجعة »
F. 302.1 رجل يذهب الى بلاد الجان ويتزوج جنية
ويعود بها الى بلده »

- F. 282 « الجنيات الطائرات فى الهواء »
N. 711.2 البطل يعثر على فتاة فى قصر سحرى
K. 1335 « المغازلة أو الغواية عن طريق سرقة
ملابس فتاة تستحم ، أو فتاة تبدو فى
هيئة بجعة »

ويعتبر النص الشفاهى الذى أوردناه . . . والذى
يقع تحت رقم ٤٠٠ فى فهرس الحكايات الشعبية
الذى وضعه توميسون من أكثر القصص الشعبية
شيوعا فى مختلف أنحاء العالم . . . فقد جمعت
نصوص له من أوروبا وآسيا وأفريقيا وبلاد لعالم
الجديد . . . ولعدم وجود تجميعات للتراث
الشفاهى العربى فلم يشر الفهرس الى أية نصوص
من هذا النوع جمعت من العالم العربى ! . . .

النص الشفاهى فى التراث العالمى

يورد كلبل Klipple فى دراسته « القصص
الشعبية الإفريقى وشبيهه الأجنبى » ص ٣٧٥
حكاية تشبه الى حد كبير النص الذى جمعته من
القاهرة . . . والاختلاف قائم فقط فى المقدمة . . .
وينسب كلبل النص الى الساحل الشرقى للقارة
الأفريقية . . . ويذكر النص بذكر الجان . . .
وبالدور الكبير الذى يقوم به فى مساعدة البطل
للوصول الى زوجته المفقودة ويمكن القول - مع
المحفظ - بأن شرق إفريقيا ظلت عبر التاريخ
معبرا ومهجرا للعرب وطريقا لتجارة الجزيرة
العربية مع إفريقيا . . . فاذا وضعنا فى الاعتبار
أيضا التأثيرات الإسلامية العظيمة فى شرق
إفريقيا . . . ونشوء ممالك إسلامية فيها ربما
استطعنا ترجيح أن النص الإفريقى استمد
أصوله من تراث ألف ليلة وليلة الذى نقله



العرب المسلمون الى شرق افريقيا التي اعتنقت شعوبها الاسلام وعرفوا اللغة العربية ..

أما النص الألماني الذي جمعه جريم Grimm ونشره عام ١٨١٢ تحت رقم ٩٢ وعنوانه « ملك الجبل الذهبي » فالموتيف الأساسي للنص رقم ٤٠٠ وهو الفتاة البجعة « يختفى منه » وبدلاً من ذلك نجد أن الزوجة التي يحصل عليها البطل تبدو في هيئة ثعبان وهي أميرة الجبل الذهبي .. ولكي يستعيد البطل زوجته مرة أخرى نجده يحصل على ثلاثة أشياء يقدمها له مارد Giant .. هذه الأشياء هي « سيف - عباءة - زوج من الأحذية ذات الرقبة » .. ويتمكن البطل في الحكاية باستخدامه هذه الأدوات من الحصول على زوجته التي فقدتها ..

وبالرغم من وقوع هذا النص تحت طراز رقم ٤٠٠ فإن الاختلاف واضح في التفاصيل وتتابع الأحداث .. وفي النص الألماني أيضاً نجد المقدمة تحوى موتيفاً متميزاً .. وهو أن الأب أو غيره يعد بتقديم الطفل - البطل - فيما بعد للشيطان أو لكائن آخر خرافي .. وهذا الموتيف بذاته قد ورد في النص الإيرلندي المنشور في مجلة Beal العدد السابع ص ٥٣ - ٥٩ .. تحت عنوان « البطل والأسد والصقر والعنكبوت » وهناك اختلافات واضحة بين النص الإيرلندي والنص الشفاهي المصري ..

ويورد بارسون E.C. Parson في دراسته عن القصص الشعبية عند سكان جزر الكاب في البحر الكاريبي نصاً تحت عنوان : « الولد الذي لا يكتنه البقاء مستيقظاً » وفي هذه الحكاية نجد أن البطل يخوض سلسلة من المغامرات السحرية لكي يحصل على زوجة .. ولكن الحكاية تفتقر

الى موتيف الفتاة البجعة الذي يشكل عنصراً أساسياً للطراز رقم ٤٠٠ موضع الدراسة وتتشابه القصة الشعبية اليونانية « جبال المجوهرات والفتاة الحمامة » كما جاءت في مجموعة الحكايات اليونانية ونشرها Dawkins (١) . داوكنز .. والتشابه واضح في المقدمة حيث يعمل يهودى ساحر على أخذ البطل الى جبال المجوهرات .. وبعد أن يحصل على الكنز يترك البطل وحيداً تائهاً على قمة الجبل ونجد أيضاً أن البطل يقدم جزءاً من لحمه ليطعم مساعده كما في النص المصري ..

من هذا كله نرى أن النص المصري موضوع الدراسة يمكن أن يكون مصدره مدونا .. ولكن أصالته كنص فولكلوري تنبع أساساً من درجة شيوعه وشفهيته .. دون الارتباط بالنص المدون .. كما نجد أن الطراز Type رقم ٤٠٠ موضوع هذه الدراسة القصيرة موجود بأشكال متعددة في بلاد أخرى وبالرغم من التشابه في المضمون العام - العثور على الزوجة المفقودة - فإن هناك - بالضرورة .. اختلافات في التفاصيل وفي تتابع الأحداث ..

ولعلنا بهذا العرض السريع نستحث الدارسين على الاسراع في نشر الحكايات الشعبية المصرية الشفاهية ، أسوة باقطار العالم التي سبقتنا في هذا المضمون ، وذلك حتى نستطيع أن نوضح التأثيرات المصرية في تراث العالم الشفاهي الى جانب الأهداف العلمية الأخرى .

« على محمد ابراهيم »

الأزياء الشعبية في الكويت

حصّة الرفاعي

وكشفت عنها الحفريات التي أجريت فيها أبان القرن الثامن عشر .

يقول الكاتب جان جاك بيرييه في كتابه (الخليج العربي) : كان الخليج في العصور الفائرة مهد الفينيقيين والسومريين والبابليين والفرس وغيرهم .

وشهدت شواطئه ظهور كثير من الحضارات والامبراطوريات والمذاهب والأديان وانقراضها في التاريخ القديم بما لم يتيسر لغيرها في العالـم أجمع » .

وقد ساعد التكوين الطبيعي لمنطقة الخليج على أن يمارس سكانها الملاحة ، وصيد الأسماك والفوس بحثا عن اللؤلؤ .

ومن ثم حملوه للاتجار في الأسواق القريبة في البحرين والعراق والبعيدة كالهند وأوروبا .

والكويت دولة صغيرة واقعة في شمال شرق الجزيرة العربية ، أنشأها أحد أمراء بني خالد المهاجرين من نجد وذلك في أواخر القرن السابع عشر الميلادي ، واتخذها مقرا لحكمه .

ولظروفها الطبيعية القاسية فقد لجأ أبناؤها الى البحر متخذين منه وسيلة للارتزاق والكسب .

تشكل الأزياء مبحثا من أصعب مباحث الفنون الشعبية وأكثرها تعقدا لتشابكها وتأثرها بنماذج من البيئات المجاورة في المادة التي تصنع منها وفي ألوانها ، وبعض الأشكال والمسميات .

ولقد حمات الأزياء الشعبية في الكويت ملامح الزي الشعبي السائد في منطقة الخليج ، وبعض الأقاليم العربية . يضاف الى ذلك أنها اقتبست من البيئات الشرقية كالهند وبلاد فارس .

ولا بد للدارسة قبل أن تطرق موضوع الأزياء الشعبية من عرض سريع للظروف التاريخية والبيئية التي أثرت فيها ، وطبعها بميزاتها الخاصة .

ولا ينس المتذوق دور التقاليد والعادات السائدة في صياغة أشكال الزي الشعبي .

كانت منطقة الخليج ، ولا تزال ، ممرا دوليا للتجارة بين الشرق والغرب ، منه خرجت سفن النقل البحري متجهة الى أقاصى القارة الآسيوية شرقا وإلى سواحل أفريقيا والقارة الأوروبية غربا، حاملة البضائع للمتاجرة في الموانئ المختلفة .

وشهدت المنطقة قيام حضارات موهلة في القدم دلت على وجودها بحوث علماء الآثار



ولا يغفل أثر المناخ في تشكيل طرز وأنواع
الزى الشعبي بالصورة التي تتلاءم وظروفها
الجغرافية فالكويت منطقة انتقال بين مناخ
الأقليم الصحراوي ومناخ البحر المتوسط
لاتصالها بالنطاق الصحراوي الكبير الممتد من
المحيط الأطلسي إلى الخليج العربي ، من جهة ،
ووقوعها على ساحل البحر من جهة ثانية .
وقد كان لذلك أكبر الأثر في تفضيل الأزياء
المتسعة الفضفاضة ، البعيدة عن الالتصاق .
مستخدمين لصناعتها أرق أنواع النسيج .
وكان المجتمع العربي في الكويت - قبل
اكتشاف البترول مجتمعاً بدوياً تسوده عادات
القبيلة العربية وتقاليدها .
وقد تمسك بناؤها قبل النهضة الاقتصادية
والاجتماعية بتلك التقاليد وحرصوا على انتهجها
رغم تطور البيئات العربية المجاورة .
ومن تلك العادات حرمان المرأة من حقها في
التعليم والخروج إلى ميدان العلم والعمل .
فشأت فتاة الجيل الماضي جاهلة حبيسة
أربعة جدران .

والتي سمحت لها الظروف بالذهاب إلى
(المطوع) (١) لتحفظ القرآن وتستطيع أداء

(١) الكتاب : وسمى بالمطوع لأن الطالب أو
الطالبة يتعلمان فيه قراءة القرآن وتعاليم الدين .



فرائضها على الوجه الاكمل . كانت تحرم من التعليم حال وصولها سن البلوغ .

اما القراءة والكتابة فلم يحرس المجتمع على تلقين المرأة شيئا منهما لعدم انتفاعها بذلك في تلك الظروف القاسية حيث كانت تقبع في المنزل قانعة بممارسة الاعمال التي تهيؤها لدور الزوجة في مستقبل أيامها .

ولم تكن الفتاة في الماضي تفكر في شريك الحياة وفارس الأحلام لأنها لا تملك حق اختياره ولا تستطيع أن تراه قبل أن تزف اليه .

ولهذا فقد اتجهت بأفكارها لتتخيل صورتها هي يوم فرحتها . صورة العروس المتزيننة بأبهى الحلل والحلى .

وانعكست اهتمامات الفتاة الصغيرة في شكل ألعابها فكانت تصنع عروسا من القطن وتقيم لها (فرحا) . وتلبسها الأثواب الملونة الزاهية .

وأسلوب الألعاب هو تعبير تلقائي عن حنين المرأة للحياة الأسرية ، ومظهر فطري لفريضة الأمومة لديها .

وتوجب الإشارة الى ظاهرة اجتماعية تميز بها الجميع الكويتي الصغير ، ظاهرة التعاون والترابط في السراء والضراء .

وقد برزت ملامح تلك الظاهرة في صورة التعاطف الأسرى ، والمشاركة الوجدانية بين العائلات مهما اختلفت في المكانة الاجتماعية .

فعندما تخطب إحدى فتيات الأسر الفقيرة يهب الجيران والأصحاب لمساعدتها ماديا ومعنويا وتقوم النساء بتزيينها بأحلى الأثواب وأجمل الحلى .

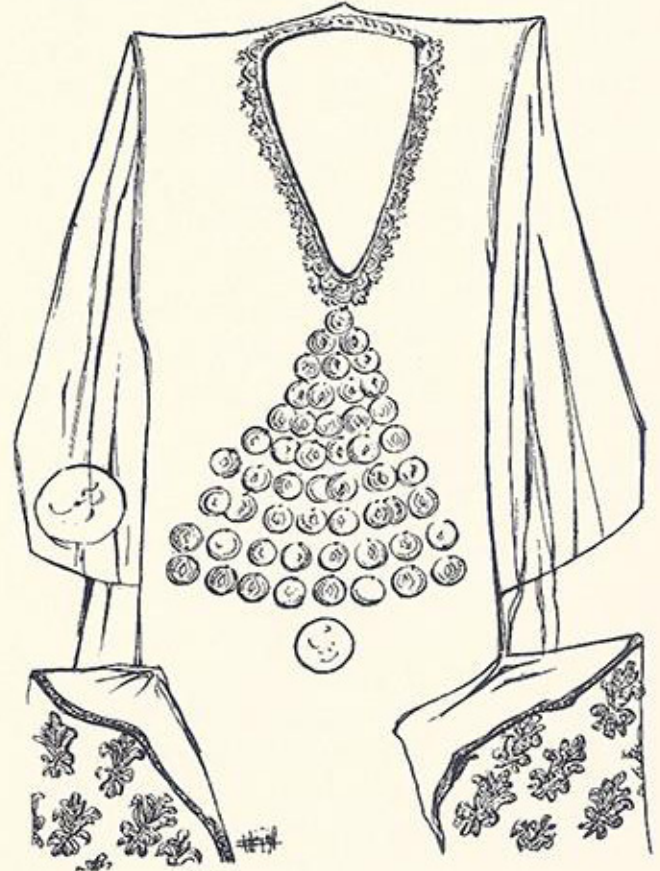
ولا ضير في أن تستعير الفقيرة من جارتها الثرية بعض المجوهرات (والأثواب) تزين بها (فئاتها) في ليلة العمر .

بعد هذه اللوحة السريعة للظروف البيئية التي أثرت في أشكال الزي الشعبي الكويتي وطبعته بصورته المميزة .

تود الدارسة أن تعرض لأنماطه المتشعبة مفضلة تقسيمه الى نوعين :

نوع خاص بالنساء وآخر خاص بالرجال .
أزياء النساء :

حرصت المرأة الكويتية على تصميم أزيائها



بالشكل الذي ينسجم وظروف البيئة .
وأخضعها بمهارتها الخاصة لطبيعة الحياة في الكويت .

وكانت المرأة فيما مضى تحيك أثوابها بنفسها وتقوم بتلوين أنواع من الأقمشة المستوردة من الهند وأفريقيا بأساليب بدائية ، دلت على كفايات وذوق فطري رفيع .

ويمكن تقسيم أزياء المرأة الى أشكال عديدة أهمها :

١ - (الثوب) : هو عبارة عن رداء فضفاض كبير الاتساع ، ذي فتحة مستديرة عند العنق تسمى (جيب) ، وله أكمام واسعة تمتد من أعلى الكتف حتى أسفل الركبة ، تثبت في طرفها رقعة من نفس القماش تسمى (الأباط) .

ويطرز الثوب بخيوط ذهبية مستوردة من الهند يسمونها (زري) ويجلب الزري على هيئة أطوال (طوايق) . لتستغله النساء في أنواع التطريز . وتحلى فتحة (الجيب) والأباط بادوار من الزري ، كذلك يشغل الصدر بخطين يمتدان من أعلى الكتف الى أسفل الثوب يسميان (خوصة) .

وتصنع (الثياب) من القماش المستورد من الهند وهو أنواع .

(أ) الجز : صنف من النسيج الخشن لونه ابيض تنقعه النساء في مزيج من الماء والشب لمدة ثلاثة أيام ثم يستخرج ليوضع في صبغة من (انقوا) (١) و (الكركم) . عندها ترغب المرأة في اللون البرتقالي ، وان أرادت تلوينه باللون الاحمر فهي تقوم بمزج (القرمز) (٢) مع (الديرم) (٣) . وحين يجف القماش يغسل بماء البحر ليثبت اللون فيغدو صالحا للخياطة .

(ب) الجيسن (٤) : وهو نوع من القماش السميك الملون يستعمل في حياكة ثياب (الجيتاري) (ج) اللاسي : نسيج ناعم الملمس يشبه (الترجال) وهو يستخدم لصنع ملابس النساء والرجال .

(د) المشخل : نوع من القماش الخفيف المخلخل ذو ألوان متعددة .
وتستخدم الأنواع السابقة لحياكة (ثياب)

(١) نوع من النباتات ذو لون اصفر .

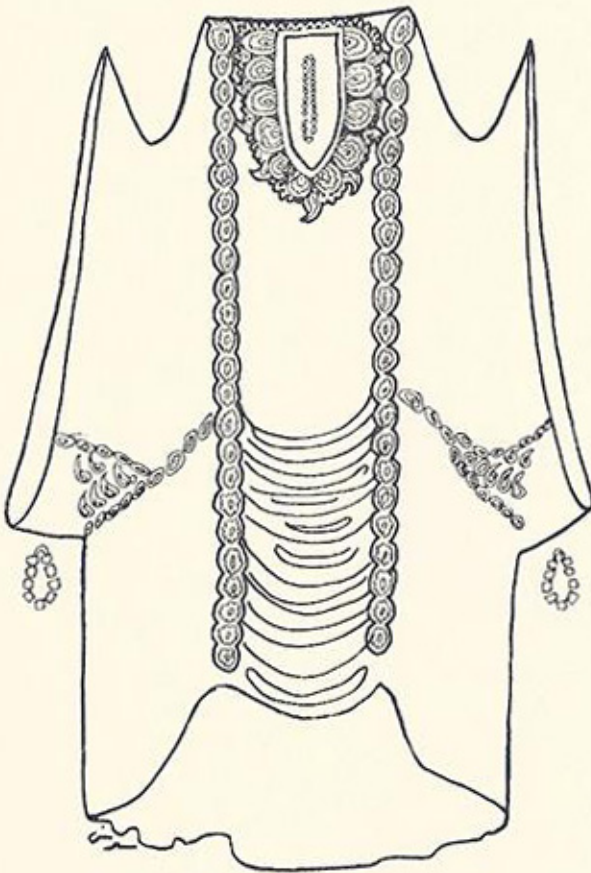
(٢) القرمز : صبغة حمراء تستخدم كعلاج لالتهاب

العين .

(٣) الديرم : لحاء بعض الاشجار تستخدمه

النساء في الكويت التالزين الشفاه باللون البرتقالي

(٤) بالجم القاسمية



الشتاء أما في فصل الصيف فتصنع من قماش رقيق يشبه (اللينو) يسمونه (شاش) .

وتتفنن النساء في تطريز (الثياب) بالزرى والتلى والترتر ، وتنوع أشكالها بتنوع النقوش منها :

(١) المتسرح : ويسمى أيضا (طير الزين) وهو ثوب موشى بزخارف فنية جميلة من خيوط الزرى والترتر الملون . وتلبسه العروس في حفل زفافها . كما يرتدى في المناسبات والأعياد .

(ب) بلامة : ثوب مبطن بقماش سميك منقوش بدوائر ذهبية جميلة ويشبه البلامة نوع غير مبطن يسمى (بودمه) .

(ج) عاكورة ، ثوب تحليه خطوط متعرجة ويوجد نوع آخر أقل تعرجا يسمى (عويكرة) .

(د) بخية : طريقة لتطريز الثوب كيفما اتفق .

وفي السابق تعددت ألوان الثياب ، أما في بداية القرن الحالى فقد غلب اللون الأسود المنسوج بالزرى .

ولا تزال المرأة الكويتية ترتدى (الشوب المطرز) في المناسبات الوطنية ، والاحتفالات الخاصة تعبيرا عن اعتزازها بالتراث الشعبى .

٢ - الدراعة : رداء طويل واسع يشبه (الجلباب) البلدى له أكمام طويلة أيضا تتسع فتحتها عند الرسغ .

وكانت المرأة تصنع (الدرايع) من أنواع خاصة من الأقمشة أهمها :

(أ) النيسو : قماش خفيف يشبه (اللينو) مطبوع برسومات فنية جميلة .

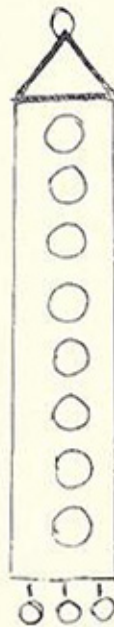
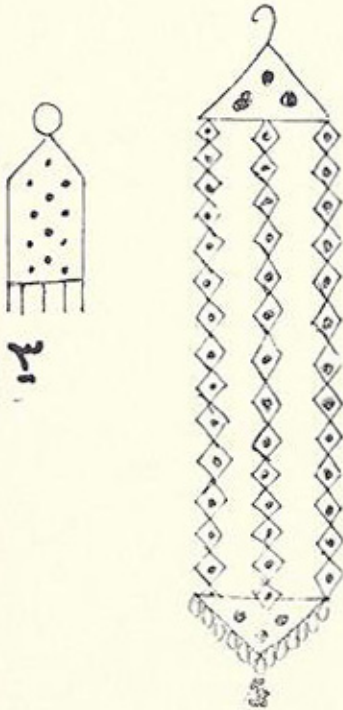
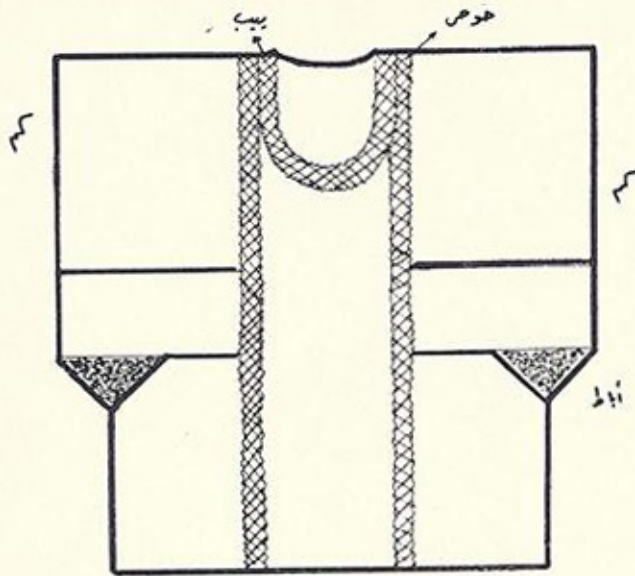
(ب) الدورية : نسيج ناعم يشبه الإبرسم يستعمل لعمل (الدرايع والثياب) .

وقد عنت المرأة الكويتية بحياكة (درايعها) ولا سيما الأنواع الخاصة بالمناسبات الاجتماعية القليلة ، (كالأعياد وليلة زفافها) .

ونسجتها بألوان من (الزرى) والتلى والترتر .

أما اللباس اليومى فقد كان بسيطا يعتمد

(١) التلى : شريطا منسوج بخيوط ذهبية ، يستورد جاهزا .



على حسن الذوق في اختيار اللون وأسلوب الخياطة الملائم .

٣ - الزبون : فستان طويل ضيق مفتوح من الأمام متسع فيه فتحة (الجيب) فتسمح بظهور (الشلحة) وهي قميص داخلي قصير ، يحاك من قماش (الستان) . وتقوم المرأة بتطريز الزبون والشلحة بالزرى والتلى .

٤ - السروال : ويلبس تحت (الدراعة) ويوشى طرفه بخيوط ملونة واصناف من الترتير .

٥ - البخنق : لباس للرأس ترتديه المرأة ، فلا يبرز سوى وجهها ، ويتصل طرفا البخنق في أسفل ذقنها ، ويحلى طرفه بخيوط الزرى .

وأحيانا يثبت في أعلاه مشبك من الذهب .

٦ - الملقع : وهو أيضا لباس للرأس تتلفع به المرأة وينسج الملقع من قماش (الكريب) و (الشاش) ويعلق في طرفه (كلاب) من الذهب أو الفضة ليثبت على الرأس .

٧ - البرقع : حجاب للوجه منسوج من (الشاش) الأسود يشق في أعلاه فتحتان تسمحان بظهور عيني المرأة ولا يزال البرقع منتشرًا بين نساء البادية في الكويت . كذلك البخنق والسروال .

وتفنى (الأم) في رحلة البحر (بلايسات البراقع بموال :

يا ليتنى عبدكم دوم
يا لابسات البراقع

ومن الغوى كل شى زين
صف الختم بالأصابع

صف الختم في كفوفه
أزرق وعيني نشوفه

ليمن قبل حى شوفه
يقول يا حى لقبالى

ليمن كبع لى بكمه
يجلى عن انقلب همه

يا سعد من به يلمه
في مهمه يا رفاقه

٨ - العباءة : قطعة من القماش الأسود كبيرة الاتساع تلف بها المرأة جسمها فلا يظهر منها سوى الوجه . وتصنع العباءة من (الكريب) أو (الشال) (١) .

(١) الشال : قماش سميك اسود تصنع منه العباءة للشتاء .

وأحيانا يوشى طرفاها من الأمام بالزرى ويسمونها (دربوة) كما تثبت في مقدمتها كرات مصنوعة من خيوط الزرى أيضا تسمى (بلابل) أو (عمايل) .

٩ - البوشية : غطاء للوجه يخاط من قماش الكريب الخفيف أو (الشيفون) .

وقد تغزل الشعاع الشعبي بصاحبة (البوشية) قائلا :

قلت أوقفى لى وارفعى البوشيه
خلينى أروى ضامرى العطشان

قلت العيبى قالت أنا رياضيه
ويتعلم لعبه الشيبان

وتتجمل المرأة الكويتية في المناسبات والأعياد بأنواع من الحلى التى يصاغ بعضها محليا ويجلب البعض من أسواق الهند .

زينة الرأس :

تعطر المرأة شعرها بنوع من الطيب يسمى (رشوش) هو خليط من العنبر والمسك والزعفران ودهن العود والورد .

وتلك المواد يقوم التجار باستيرادها من الأسواق الخارجية من الهند وأفريقيا وسواحل البحر الأحمر .

ثم (تعكفه) أو تسرحه جدائل (عجفات) (٢) كثيرة العدد فى الخلف وعلى الجانبين ، وتزين مفرقها بأصناف من الحلى والمجوهرات أهمها :

١ - الهامة : هى عبارة عن مربعات ذهبية متصلة بسلاسل رفيعة . تحل بها (هامة الرأس) وتزخرف (الهامة) بنقوش فنية جميلة .

وتتصل بطرفها الخلفى حلقات تتركب فيها (السروح) وهى قطعة من قماش الجسوخ (الماهود) . تثبت فيها نجوم ذهبية محلاة بفصوص لامعة .

وتشبك كل خمسة (سروح) ببعضها وتعلق فى حلقات الهامة .

وتسرح المرأة شعرها (عجفات) توضع فى طرفها (محابس) ذهبية تسمى (صفائر) تتدلى منها سلاسل صفيرة تعرف باسم (جتبات) (٣) .

(٢) بالجيم الفارسية .

(٣) بالجيم الفارسية .

وفى جانبى انهامة يعلق قضيبان من الذهب
ينحدران مع الجداول يسـمـيان (تلول) أما
المقدمة فيتصل بها عدد من الليرات الذهبية
تنحدر على جبين المرأة .

٢ - التاج : ويرتدى فى مقدمة الرأس
ويحلى بأنواع من الاحجار الكريمة .

٣ - الأقراط :

(أ) (التراجى) (١) وهى حلقات ذهبية
(ب) الزاكورة (٢) وهى اقراط طويلة تربط بها
جداول الشعر الامامية .

الحزامه : حلقة تزين بهى الأنف وهى ذات
أشكال زخرفية متعددة .

زينة الصدر :

تملأ المرأة صدرها بأنواع من الحـلى
والمجوهرات الثمينة المعقدة الصنع أهمها :

(أ) المعاينة : طوق من الذهب يلتصق
بالعنق وتتصل به سلاسل تحلى بفصوص
حمراء براقـة .

وتصنع بعض انواعها من على شكل هلال .
وهذا النوع موجود ايضا فى مصر .

(ب) الجهادية : قلاده من الليرات الذهبية .

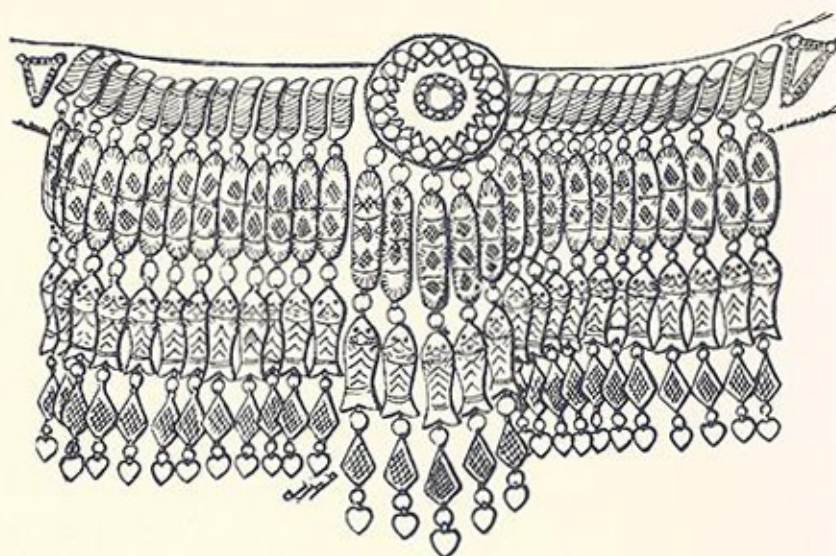
(ج) القردالة (٣) : أيضا قلادة مزخرفة
بمناقيد ذهبية صغيرة تسمى (أوراق) .

(د) المعرى : ويلبس فوق (القردالة)
وهو عبارة عن سلسلة تتدلى منها خرزات
مرجانية .

المرتـهـش : ادوار من السلاسل ذات حلقات
متداخلة ، تعلقه المرأة بكتفى الثوب بواسطة
(كلاليب) مثبتة فى طرفيه .

الينزىل : ويتكون من قطع ذهبية مستديرة
تشبه أوراق الأشجار .

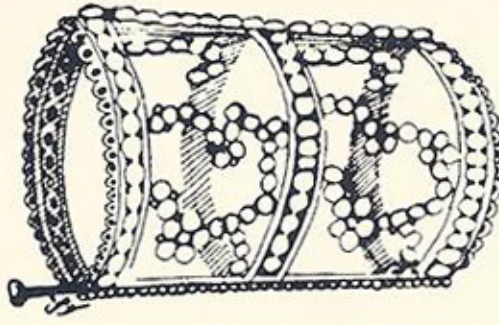
المشبك : يصاغ على هيئة مثلث مقلوب
تتكون أضلاعه من الليرات الذهبية الصغيرة



(١) بالجيم الفارسية

(٢) بالكاف الفارسية

(٣) القاف الفارسية



وتقوم المرأة بتثبيتته في (صدر) الدراعه بخيوط ذهبية .

الثريا : وهي أيضا عبارة عن ليرات ذهبية متناثره تمتد تحت (جيب الثوب) على شكل مثلث وتثبت أيضا بنسيج الثوب .

القائش : وهو حزام ذهبي مرصع بالأحجار الكريمة .

الأساور :

الزنادى : سوار تحيط به المرأة زندها .
ويزدان بأنواع من الأحجار الملونة .

التك : سوار يحلى به المعصم ويصنع من الذهب الخالص .

القماش : ويصاغ من الذهب واللؤلؤ .
(القماش) (١) .

شميلات : أساور ذهبية صغيرة دقيقة الصنع .

خويصات : وترتديها المرأة فوق الشميلات وتضع بينهما أساور رفيعة تسمى (مضاعد) أو (تفاريد) . فتضفى على معصمها رونقا وبهاءا .

البناجر : نوع من الأساور المجوفة .

الخشاخيش : وترصع (بالشذر) (٢) والمرجان ويسمى البعض (ملوى) لالتواء هيئتها .

حصور دلق : وهي أيضا محلاة بفصوص (الشذر) .

الخواتم : وتلبس المرأة فى الاصبع الأوسط نوع من الخواتم يسمى (مرامى) كما ترتدى البنصر والخنصر .

وتضع فى أصبع (الشاهد) خاتم تتوسطه فيروزه كبيرة محاطة بصف من اللآلئ الصغيرة يسمى (شاهود) .

وتتزين المرأة أيضا بنوع من الخواتم المرصعة (بالشذر والياقوت) تسمى (افتتاح) (جمع فتحة) .

(١) يطلق الكويتيون وأهالى الخليج على اللؤلؤ

اسم القماش .

(٢) فصوص زرقاء غير شفافة .





الرجل في الكويت (على عكس المرأة) محافظا على زيه الشعبي مع تطوير بسيط في الأشكال وجنوح الى البساطة . رغم أنه يرتدى الزى الأوربي عندما يسافر خارج الكويت . وتتكون ملابس الرجال في الجيل الماضي من الدشداشة : رداء واسع يشبه (الجلابة) ولا يزال الرجال يلبسونها .

قميص داخلي :

شلتحات : ثوب من القماش الأبيض ذو اكمام متسعة .

دقلة : وتصنع من قمماش (الماهود) السميك وتستعمل في فصل الشتاء . وهي مفتوحة الصدر تثبت في طرفيها أزرار وخيوط داخلية .

زبون : ويخاط من نسيج البريس المخطط وتقوم النساء بتحلية طرف الزبون بخيوط داخلية ملونة تسمى (تناووس) .

درقال : وهي دشداشة منقوشة برسوم جميلة يرتديها الفواصون في بداية رحلة الفوص قبل الشروع في العمل .

ويعتمر الرجل بكوفية للرأس تسمى (غترة) . وتصنع من القماش الأبيض أو الأبيض المخطط بالاحمر .

ويضع فوق (الغترة) حزام أسود رفيع يسمى (عقال) (اقحطاني) .

ويلبس بعض الرجال نوعا آخر من (العقال) غليظ الشكل موشى بخيوط الزري يسمى (شطفة) .

ولا تزال الدشداشة والغترة والعقال هي الزى المفضل لدى الرجل الكويتي . بل أنه الزى الرسمي الذي يرتديه الرجال في كافة المجالات والمناسبات .

« حصه أرفاعي »



زينة القدمين :

الافتاح : ويصنع جزؤها الأسفل من الفضة لاعتقاد شعبي سائد بتحريم ملاسمة الأرض للذهب .

الحجول (جمع حجل) وهو طوق ذهبي يشبه الخللال تتدلى منه كرات تصطدم ببعضها عند المشي فتحدث صوتا يشبه رنين الاجراس . وتخالو بعض أنواع (الحجول) من الكرات الرنانة وتسمى (حجل سمط) .

الخلخال : وهو النوع المعروف في كافة البيئات العربية ، ويحلى الخلخال بأحجار كريمة ملونة .

وكانت المرأة ولا تزال تنعطر بأنواع من الروائح المستوردة من الهند وبعض البلدان في الجزيرة العربية .

ومن أصناف العطور دهن العود والورد . والمسك والزعفران والعنبر .

وتفضل المرأة الكويتية الحديثة استعمال تلك الأنواع رغم تطور وسائل الزينة وتأثيرها بأسباب المدنية والحضارة .

وتقوم المرأة بزخرفة كفيها وقدميها بنقوش بدیعة من (الحناء) و (السومار) (١) .

وتتطيب أيضا بأنواع من البخور الجيد المستحضر من الحجاز والهند (كالجاي) و (المعمول) .

ملابس الرجال :

حافظ الرجل الكويتي على تقاليد بيئته وعادات مجتمعه فحرص على ارتداء الزى العربي القديم لبساطته وخلوه من التعقيد والتكلف ولأنه يتلائم وظروف البيئة المناخية . ففضل ارتداء الملابس الواسعة الفضفاضة وابتعد عن لبس الزى الأوروبي المعقد . ولا يزال

(١) حنة سوداء .

الخيال البدائي

نصر

ترجمة: جابر أحمد عصفور

سير موريس بورا (Sir Maurice Bowra) واحد من أهم دارسي الأدب ومؤرخيه في عالمنا المعاصر، تشمأ بذلك كتبه القيمة أمثال (الشعر البطولي) و (التجربة الاعريفية) و (الخيال الرومانسي) و (ميراث الرمزية) و (التجربة الاخلافة) . ولقد أصدر أخيرا كتابه (الاغنية البدائية) عام ١٩٦٢ . ويحاول بورا في هذا الكتاب الأخير أن يتتبع الجذور البعيدة لفن الادب من خلال دراسته لأغنيات أجماعات البدائية المعاصرة؛ على أساس أن هذه الجماعات المغفلة - التي لم تتأثر كثيرا أو قليلا بتطور الحضارة الانسانية - مازالت تحتفظ بالخصائص النقية والاصيلة للانسان البدائي القديم، ومن ثم فإن دراسة ما تبدعه أو ما يشيع على ألسنتها من أغنيات تجعلنا نقرب كثيرا من فهم البدايات الأولى لفن الادب . ويوضح بورا مقصده هذا بقوله في مقدمة الكتاب (تحاول هذه الدراسة أن تقتحم مجالا جديدا لم تلجه دراسات تاريخ الادب حتى الآن - فيما أعلم -، هذا على الرغم من أنه يشكل - بالتأكيد - قسما كاملا من هذه الدراسات . ان بدايات فن الادب تخفى وراء عصور ما قبل التاريخ، ولكننا نستطيع أن نجعل شيئا منها ونكشف عن تشكلها وتطورها بواسطة الدراسة المقارنة لما نعرفه من شعر البدائيين الذين مازالو يحيون في عالمنا . اننا نستطيع أن نخرج ببعض النتائج التي تكشف لنا عن الأنماط الأولى لفن الادب من خلال دراستنا لما نعرف من أغاني هؤلاء البدائيين) .

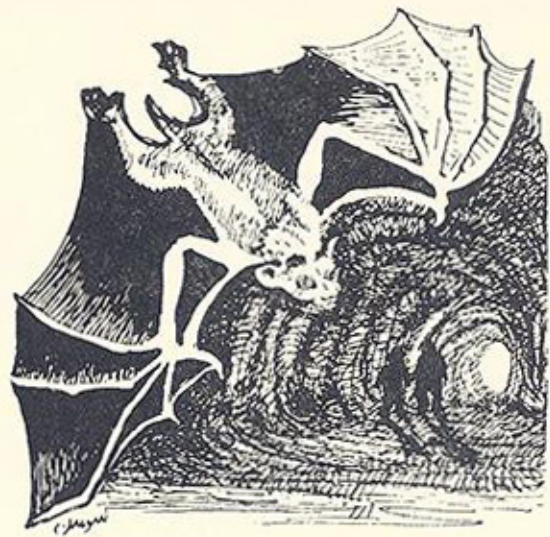
هذا، ويستعين بورا - لتحقيق غايته تلك - بنتائج الدراسات الانثروبولوجية المعاصرة وبالنصوص التي سجلها دارسوا الفلكلور وجمعوها من أفواه بعض أجماعات البدائية المعاصرة أمثال الأقزام والبوشمن والاسكيمو والاندامانيز والآراندنا وغيرهم .

وعلى الرغم من أن كتاب (الاغنية البدائية) يقدم كثيرا من النتائج الخصبة لدارسي الادب الا أنه يفيد أيضا دارسي المأثورات الشعبية . فهو يتناول بالدرس مضامين الأغنية البدائية فضلا عن الدور الذي تلعبه في الحياة الاجتماعية لدى البدائيين القدامى والمعاصرين . ويتتبع في نفس الوقت التطور الفني لهذه الأغنية ابتداء من الأصوات المنغمة التي لا تحمل معنى حتى القوالب والأشكال المتقنة . موضحا في ثنايا ذلك كله ما يشعر به الرجل البدائي ازاء الحياة والموت والحب والآلهة وكيفية تعبيره عن هذه الأشياء في أغنيات ترجع جذورها الى عصور أبعد بكثير من عصور التدوين . وتتضح أغلب هذه الأشياء في هذا الفصل من الكتاب الذي ترجمناه بعنوان (الخيال البدائي) .

ولامحسوس . وبدلاً من أن يخلق الخيالي البدائي موضوعاته من لاشيء ويجعلها تحيا حياتها الخاصة ، كما يفعل الخيال المعاصر ، فإنه يفترض أن موضوعات ابداعه لها وجودها الفعلي في الواقع الملموس . ومن ثم تتحدد وظيفة مبدع الاغنية البدائية في اظهار ماهية هذه الموضوعات وكيفية ممارستها لدورها ففضلا عن مظاهرها أو صفاتها أو سلوكها .

ان مجال هذا الخيال هو مافوق الطبيعي ، الذي يتوجه اليه البدائي بكل مالدیه من اهتمام وتبصر . وهذا يعنى أن مايقوم به الخيال البدائي من نشاط انما هو محدد ومقيد ، ولكنه رغم ذلك كله بالغ الفعالية والحيوية فضلا عن غائيته الخاصة المرتبطة بما ينفع البدائي وبفيدة في حياته . ان المعتقدات البدائية على درجة بالغة من الغرابة الى الحد الذي يستلزم خيالاً قوياً يجعلها مفهومة وملموسة ، والا لانه من الممكن أن تتبدد اغلب الاساطير في هلامية غير محددة مالم تقدم بأسلوب صارم يلج على كل ماهو هام فيها ويمكنه أن يصل بوضوح فعال الى عقل المتلقي والذي دفع المبدع البدائي الى ممارسة العملية التخيلية على هذا النحو ، انما هو - في الغالب - محاولته لفهم ماتمنيه المعتقدات والاساطير التي يعايشها . انه ينظر الى هذه الاساطير والمعتقدات ويحاول تفسيرها من خلال نظره الخاصة الى العالم . والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة ان كل الموجودات اللامرئية أو اللامحسوسة التي يؤمن بوجودها تصبح موجودات واقعية تلج دائرة فنه الواقعي وتدخل في اطار عالمه المألوف .

هذا ، ويتضح غياب الجهد الواعي أثناء ممارسة العملية التخيلية لدى البدائي في هذه المعتقدات التي يتقبلها ويسلم بها ، كما لو كانت هي أكثر الاشياء ألفة ووضوحاً في عالمه ، شأنها في ذلك شأن الموجودات اللامحدودة التي يؤمن أنه محاط بها . وبما أنه - أي البدائي - لا يبدأ عمله التخيلي بالتساؤل عن امكانية وجود هذه الكائنات ، بل يشعر بها تمارس حياتها من حوله أينما حل ، فإنه ينمى علاقته بها ويتعامل معها مثلما يتعامل مع عناصر عالمه اليومي الملموسة . ولكن ، على الرغم من أن هذا شيء طبيعي بالنسبة للبدائي ، الا أنه يتطلب منه مقدرة على تخيل هذه الكائنات ورؤية صفاتها الحقيقية والتعامل معها تبعاً لذلك ، خصوصاً عندما يريد منهباً أن تصنع له أمراً من الامور أو تمنع عنه وقوع أمر من الامور من الاحداث ، يمكنها وحدها القيام به . ولا ادل - في البرهان على ذلك - من ابتهالات الطقس عند الاسكيمو . ان رجل الاسكيمو الذي يرغب في وقوع أمر من الامور المرتبطة بالطقس والمناخ يتوجه مبتهلاً الى قريبته أو روحه الحارس ويخاطبه في عبارات خاصة تبدو لنا كما لو كانت تتجنب الإشارة الى المطلب الاساسي لهذا البدائي . ومع ذلك فان هذا شيء مقبول في تصوره طالما أن الروح أو القرين يدرك سلفاً ماهو المطلوب فضلاً عن معرفته بالانسان



يشير استخدامنا للغة المعاصر لكلمة الخيال عادة ، الى القدرة على تكوين صور ذهنية لاشياء غابت عن متناول الحواس . وقد يوجد ماكونه هذه القدرة من صور في مكان ما من عالم الواقع . أو قد ينتمى الى الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، وقد يعلو على ذلك كله دون أن ينتمى لفترة زمنية محددة أو يرتبط بعالم واقعي محدد . وسواء كان الامر هذا أو ذاك فان الخيال يقدم نتاجه الى عين العقل التي تتلقاه مفترضة أنه واقع حتى لو كانت تعلم أنه غير ذلك . ولاتتوسل القدرة التخيلية بالموجودات ، من حيث كونها اشياء ذات مظاهر واشكال مادية ملموسة ، بل تتوسل أيضاً بالافكار والشاعر التي تخلق عليها المعنى ، وتجعلها - رغم تجريدها - قابلة للفهم والاستيعاب والتماطف .

ولا يمكن للشعر المعاصر أن يستغنى عن هذه القدرة التخيلية ، اذ أنه يتعامل مع موضوعات تبتعد من مجال الادراك الانى لدى أغلب القراء ، فضلاً عن أنه يأخذ على عاتقه تعميق تجاربهم عن طريق مايفخلقه من صور خيالية تشد انتباههم لما فيها من بصيرة حادة ومشاعر قوية تتجسد في داخلها . وبمجرد أن يمارس الخيال الشعري دوره فإنه مامن حدود صارمة يمكن أن توقفه ، اذ ينطلق باحثاً عن الحقائق المتسامية التي تكمن وراء المشهد المنظور جاعلامنها واقفاً مقبولا ، أو قد يحاول أن يخلق علاقات كلية جديدة تتوسل بالكائنات والاحداث العادية لتفسير السلوك الانساني ، بالاضافة الى ماتحمله من قيم وغايات جمالية خاصة بها ، وقد يعيد خلق مشاهد الماضي الى الدرجة التي تقنع القراء وتستحوذ على قلوبهم ، واخيراً فإنه يحاول أن يرى في الاشياء العادية أكثر مما يراه عامة الناس ، ومن ثم يمنحها توافقاً جديداً وشخصية جديدة .

وليس في الخيال البدائي شيء من هذا كله ، اذانه لايركز اهتمامه على ماهو غائب عن الزمان والمكان بقدر مايهتم بما يعتقد أنه موجود فعلاً وأن كان غير منظور



الذى يتوجه اليه بابتهالاته . وبدل مثل هذا الابتهاال على طبيعة الاستخدام البدائى للخيال بكل ما فيه من فعالية وتلقائية وعدم تعمد مسبق الى الحديث عن شيء محدد او مباشر . ان الاسكيمو يتخيل قرينه فى وضوح يحدد له طرائقه الخاصة فى التعامل معه ، حتى انه ليتوجه اليه مبتهلا بكلمات تحمل معنى الامر والرجاء فى نفس الوقت :

اقبل - اقول لك - يامن تستكن خارجا

اقبل - اقول لك - يامن تستكن خارجا

ان قرينك يرجو حضورك

ويطلب منك ان تستكن فيه

اقبل - اقول لك - يامن تستكن خارجا

ان كل ما يفعله رجل الاسكيمو - فى هذا الجزء من الاغنية - هو انه يرجو قرينه او روحه الحارس ان ينفذ الى صدره ويستكن فيه ، ولكنه يفعل ذلك بكل ما يستطيعه من سلطة ..

وتشير كلمات الاغنية بطريقة ضمنية خالصة الى افتراض الاسكيمو انه اذا دخلت الروح او القرين صدره واستكنت فيه ، فانه يستطيع - فى هذه الحالة - ان يتحكم فى الطقس والمناخ . انه يتصل بقرينه - باعتباره حارسه الخاص - دون ان يفكر فى ضرورة ان يقول له كل ما فى ذهنه ، تاركا له الفرصة للاستنتاج والتخمين ، فاذا استنتج القرين وعرف المطلوب كان ذلك فالأ طيبا وبشارة بالمساعدة المقبلة . ومن هنا لا يقول رجل الاسكيمو كل شيء للكائنات الروحية التى يعايشها ، لانه يؤمن ايمانا ثابتا بوجودها وقدرتها على فهمه والتعاطف معه . ومن ثم نجده يتجنب الحديث عن الشيء الاساسى المعروف لديه ولدى القرين فى نفس الوقت .. وحتى عندما يكون الموقف الذى يواجهه رجل الاسكيمو اكثر تعقيدا من الموقف السابق ، فانه لا يتخلى عن هذا الاسلوب فى الابتهاال والتوسل وتقول احدى الاغنيات :

ياقرينى العظيم ، ياروحى الحارس

ياقرينى العظيم ، ياروحى الحارس

اسمع ابتهاالاتى الصافية ، اسمع صرخاتى الخالصة ليس ثمة كوخ ثلجى ، انه خال من الناس وليس ثمة رجل حقيقى ، انه خال من الناس اقبل ودعنا نذهب سويا لنبدأ البحث أسفل الكوخ

هنا يستحضر المغنى قرينه الحارس لنجدته فى البحث عن روح شريرة تهدده وبجب طردها من مسكنه . الا انه لا يعبر عن ذلك بطريقة مباشرة ، وانما يلجأ الى الموقف ، ويشير اليه من بعيد عندما يقول « انه ليس رجلا حقيقيا ولا يمتلك أى كوخ حقيقى وانما هو يعمل فى الخفاء

فى باطن الارض » . ولا أدل من هذا الاسلوب المراوغ واللامباشر على التعاطف الكامل بين كل من رجل الاسكيمو وأرواحه المساعدة التى يؤمن بوجودها ، فضلا عن انه اسلوب تخيلى خالص ، لان الخيال يمارس دوره مستندا الى افتراض البدائى بأن تعامله مع الارواح انما هو تعامل واقعى فعلا .

ويحاول الكثير من الاغنيات البدائية ان يوضح ويفسر الشعائر الاسطورية التى تمارسها الجماعات البدائية وهذا أمر ضرورى ، اذ انه لو لم يحدث لكائنات هذه الشعائر عمرة الفهم حتى بالنسبة لأولئك الذين يشاركون فى القيام بها . ولهذا السبب لا يحاول الخيال البدائى - أثناء تعامله مع ما فوق الطبيعى - ان يرى أو يفهم ماهية هذه الشعائر فحسب بل انه يحاول المساعدة فى ايجاد الطريقة الصحيحة لفهمها وأدائها فى نفس الوقت . ومن ثم فان اقزام الجايون يؤمنون ان الحرباء رسول من قبل الارواح الصديقة ، لذا ينبغى الترحيب بها ومعاملتها بعناية خاصة ونية حسنة . بل يرون انه اذا حدث - بفعل مصادفة - نعمة - لهذه الحرباء أى حدث اليم ، فان مسئولية هذا الحدث لابد من ان تقع عليهم .. وفى هذه الحالة لا يمكن لشئ ان يجنبهم انتقام الارواح الصديقة الا أداء الشعيرة التى تتناسب مع ما اصاب الحارباء من ضرر . وتتلخص الشعيرة فى لقاء جسد الحرباء فى النار بينما يردد المغنون هذه الاغنية :

أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء

أذهبى سريعا

الى من أرسلك الينا

أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء

اذناك لاتسمعان شيئا ،

عيناك جامدتان .

أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء

لقد أدبت رسالتك

فأذهبي سريعا الى من أرسلك .

هنا لا يجد الخيال البدائي أدنى صعوبة في التكيف مع العقيدة التي تفرض أن الحرباء قد تسلمت رسالة من الأرواح ، وأنها بعد أن تحترق ستعود مرة أخرى الى تلك الأرواح التي أرسلتها . وهذا أمر يسهل التسليم به ويشكل الخلفية التي تستند اليها الأغنية . ورغم أن البدائي يسلم بكل ذلك تسليما مطلقا ، إلا أنه يدرك أن عليه أن يبذل جهدا واضحا أثناء أداء الأغنية حتى تتناسب مع غاية الشعيرة وتسير في مجراها الإيقاعي دون أن تنحرف الى ما قد يتنافر مع ذلك . أنه يسلم بموت الحرباء ويرى ألا عمل لها إلا العودة الى سيدها ، ولكن عليه أن يوجه خطابه اليها في إيقاع يحمل معنى الصداقة والالفة التي تخفف وقع الصدمة عليها من ناحية وتتناسب مع الظروف الثقيلة للشعيرة من ناحية أخرى . وتكرار المقطع الأول للأغنية (أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء) فضلا عن الأمر الملهذ لها بالرجوع الى سيدها ، يحدد كلاهما إيقاع الشعيرة ويكشفان عن معناها وغايتها في نفس الوقت . يفترض المغنى أن الحرباء - رغم حرقها - ستظل تشعر بأنه ما من شيء يمكن أن يبذل في سبيلها أكثر مما يبذل، ومن ثم فإن كل ما ينتظر منها هو الرحيل في سلام دون أن تتسبب في أحداث ضرر من الأضرار . وتفرض الشعيرة على خيال المغنى أن يتحرك في خطوط واتجاهات خاصة ومحددة تتناسب مع الوجود الروحي للحرباء التي تحترق أثناء أداء الأغنية . وهذا أمر طبيعي ، فالصلة التي تربط المغنى بالحرباء صلة حساسة ، أشبه - في جوهرها - بالصلة التي يمكن أن تنشأ بينه وبين أى غريب يطلب منه الرحيل بعد أن أدى الى القبيلة كل ما يستطيع وبعد أن بذلت له القبيلة كل ما تستطيع أيضا . وعلى هذا تلح الأغنية على استمالة الحرباء من ناحية وحثها على الرحيل من ناحية أخرى ، مفترضة أن الحرباء - رغم أنها لا تسمع أو تسمع - يمكن لروحها أن تقبل كل ما يجرى منها وتستجيب له في نفس الوقت .

ولأنهم الأغنية البدائية - في مثل هذه المواقف السابقة - بالتقديم الوصفى الخالص بقدر ما تهتم بالتقديم الانفعالي للموقف ، بمعنى أن التخييل البدائي لا يلح - لحظة ابداعه للأغنية - على تشكيل الصور البصرية بقدر ما يلح على إيجاد النغمة الصحيحة التي تتناسب مع الموقف الخاص الذي نشأت عنه الأغنية . ولكن ثمة موافق يلعب فيها العنصر الوصفى دورا هاما جدا ، وذلك في المواقف التي يريد فيها المغنى أن يمنح الكائنات الروحية

اللامحسوسة شكلا ماديا ووجودا محسوسا . ورغم أن البدائيين يتوسلون بالصور الشعرية في ثنابا أغانيهم ، إلا أن وظيفة هذه الصور وماهيتها تختلف اختلافا واضحا عن وظيفتها وماهيتها عندنا نحن المعاصرين . أنها عندنا أقرب الى تكون وسائل تعبيرية وأنماط أدبية تنوسل بها لتؤكد أمرا من أمور التجربة التي نعبر عنها ، ولكنها بالنسبة للبدائيين بمثابة الوسائل التي يتوسلون بها للخلق الحياة والصفات البشرية على كل ماهو مراوغ وغير محسوس وبهذا المعنى فإن الصور عندهم هي في أساسها لغة الاسطورة وسداها في نفس الوقت ، فضلا عن أنها لا تستخدم استخداما مجازيا بقدر ما تستخدم استخداما حقيقيا تماما . ان بعض الجماعات البدائية في استراليا Australian Jajaurung تتضرع الى روح الرجل الميت كي تنهض وتحلق عاليا ، فنقول احدى أغانيها :

أيتها الروح الملائكة بألوان قوس قزح

حلقي كالسنونو أو كالكروان

ان الصور هنا - بكل ما فيها من قدرة تعبيرية وتناسق - تجسد انطلاق الروح من الجسد الميت أثناء رحيلها الى عالم الأرواح ، فنقول كل صورة متهافت اليه حرفيا ، وتستثير كل كلمة انطباعات بصرية واضحة ، فضلا عن ايمان مبدعها بأنها ترجمة آمنة للوائع دون أدنى احساس بوجود عمليات استعارية أو مجازية . وبذلك نوصل الصور الى المتلقى ايمان البدائي بالطبيعة الشفافة للروح وكيفية انبثاقها من رفات الميت ساعية الى السماء فضلا عن رقة ورهافة تحليقها . ويؤمن اليوشمن بالأرواح ايمانا يشبه ذلك ، فيعتقدون أن أرواح الموتى ترمع في الفضاء وتمتطي الأمطار ، وهم يستحضرونها عندما يحتاجون عونها قائلين :

أيها الرامحون في السماء

أيها الرامحون

ألا تعرفوننى ؟

يبدو أنكم لاتعرفون كوخى

ان اليوشمن يعتبرون الموتى بمثابة الاصدقاء الذين ينبغي أن يقدموا العون وقت الشدة ، ومن ثم يحادثونهم في حرية كاملة معبرين عن دهشتهم لعدم سقوط الأمطار . أنهم يرون الموتى ترمع وتمدو في السماء ، ولكن ذلك لم يقض على الرابطة الصميمية التي تربط بينهم في الأرض وبين أحبائهم في السماء . وبعدئذ يخاطبون المطر نفسه كما لو كان حيوانا لا يعرف كيف يسوس نفسه أو يهذب سلوكه :

يجب ان تضع ذلك بين قدميك

من أجل النساء اللاتي ينظرن راجفات اليك

يجب ان تضع ذلك بين قدميك

من أجل الأطفال .

هنا يمتف المطر لسلوكه الشائن غير المهذب ، ويرى الخيال الوصفى المطر من خلال رؤية خاصة تستفز نغمة التعنيف والعتاب ، وتجعل من الاغنية أغنية لوم ومداعبة في نفس الوقت .

هذا ، وللخيال البدائي مجال رحيب في تعامله مع الارواح الشريرة . ولما كانت هذه الارواح ذات قدرة هائلة على الابداء ويحتاج التعامل معها الى صرامة وحسم ، فان الخيال يتنبأ للتعامل معها بقوة اكبر من تعامله مع الارواح الطيبة ، حتى يستطيع ان يقتنعها بالكف عن الابداء والرحيل عن مواطن الجماعة . ولا يهتم البدائي بالوصول الى هذه الغاية عن طريق الجدل والنقاش أو عن طريق التثمين والسبب ، ان كل ما يهدف اليه هو بذل أقصى ما في وسعه لطرد هذه الارواح بأية وسيلة ممكنة . وغالبا ما تكون هذه الارواح الشريرة هي ارواح الموتى والاشرار ، الذين يعودون الى الارض بقصد ابداء الاحياء ، وما اكثر وسائلهم لتحقيق ذلك . لذا ، عندما يتهيح فيل من افيال الغابة ويحطم في طريقه كل شيء ، فان اقزام الجابون يرجعون ذلك الى فعل روح شريرة لدفعته وسببت له هذا الهياج . ولكن بعد الاقزام تأثير الروح الشريرة عن الفيل يغنون له هذه الاغنية التي تحمل نبراتها معنى الاسترضاء والتهديئة وفي الوقت الذي تتعامل فيه الاغنية اساسا مع الارواح الا انها توجه خطابها مباشرة الى الفيل :

الفيل المعجوز ، والد القطيع

تسوقه ارادة الارواح الشريرة في الغابة
انه ذاك الذي يهيم وحيدا ، تلفظه كل اناث القطيع
ايها الفيل الاب ، أين ضاعت قوتك الماقلة ؟
تلك القرّة التي كنت تتباهى بها .

يقترّب الفيل المعجوز من اكواخنا

تسوقه ارادة الارواح الشريرة في الغابة

نرجو الا ترى عيننا اكواخنا ، ايها الفيل الاب

نرجو الا تسمع اذنك صرخات اطفالنا الصغار

نرجو الا تحطم اقدامك الهائلة اكواخنا

ايها الفيل الاب ، ايها الفيل الاب

وبعد ان تؤدي هذه الاغنية ترحل كل الارواح الشريرة التي يخشاها الاقزام . ان الهدف المباشر للاغنية هو استرضاء الفيل الذي اثارته الارواح الشريرة ودفعته الى تهديد أمن القرية ، ولكن الاغنية لا تحقق ذلك عن طريق سب الفيل أو شتمه وانما عن طريق مخاطبته في اسلوب يحاول التودد والتذلل له . ويمكننا ان نلمح في كلمات

الاغنية - فضلا عن ذلك - مشاعر الاستهزاء الحاني ازاء الفيل ، على اساس ان سلوكه الاخرق هذا انما يرجع الى كبر سنه وتخريفه ، فهو لم يكن على هذا القدر من الخرق ابان تنوته . وفي هذا الاسلوب مراعاة لمشاعر الفيل من ناحية ، وطعنة غير مباشرة للارواح الشريرة من ناحية اخرى لان هذه الارواح - كما توضح الاغنية - لم تستطع ان تسيطر الا على فيل عجوز عنيّن تلفظه كل اناث القطيع . قد يكشف هذا الاسلوب في معالجة الاغنية عن قدرة الاقزام على المخادعة والمداورة ، ولكنه يشي أيضا بخوفهم المتأصل - الذي يكمن وراء سطح الاغنية - مما قد يحدثه الفيل الهائج بالاكواخ الواهنة التي يسكنون فيها فضلا عن أطفالهم الذين يرتدون داخل هذه الاكواخ دون أدنى حماية . هذا ، ولا يجسد الاقزام أدنى صعوبة في تخيل ماتصنعه الارواح أو ما يمكن ان يصنعه الفيل بعد اثارته له ، ومن ثم يعالجون الموقف كله كما لو كان أمرا واقعا تماما ، فيحاولون استرضاء الفيل وطرد الارواح الشريرة عنه ، لعل في ذلك كله ما يبعد الضرر عنهم . وتمكنهم معرفتهم بمعدات الفيل وطباعه من الحديث اليه في ثقة ودون خوف أو حياء . لذا يدعوهم بالاب ، وهو لقب يليق بسيد الغابة المعجوز ، وبما ان الآباء قد يستجيبون أحيانا لانتقادات ابنائهم ، فان الفيل قد يستجيب هو الآخر لما يرجونه منه .

ويؤمن الاقزام أيضا بالمعارف التي تظهر - ليلا - في شكل اشباح بيضاء تجوب الغابة ، وغالبا ماتظهر لهم هذه الاشباح على هيئة هياكل عظمية يتوهج الجمر في محارجرها بينما يحدث اصطكاك أسنانها صوتا يشبه صوت تكسر البندق أو الجوز . وهم يؤمنون ان هذه المعارف كان لها ماض شرير وعادات سيئة - ابان حياتها الارضية - مازالت تحتفظ بهما في اشكالها الجديدة . ويخشى الاقزام هذه المعارف خشية هائلة تظهر بوضوح تام ، في إحدى الصلوات التي يوجهونها الى أحدها (الذي يدعوته أو جيري Ogiri) طالبين منه الرحيل بعيدا عن 'كواخهم :

يا أو جيري ، أنت يأكل البشر على الارض

يا أو جيري ، ابتعد عن اكواخنا

لقد رأينا عينيك تتوهجان في ظلمة الليل ، يا أو جيري

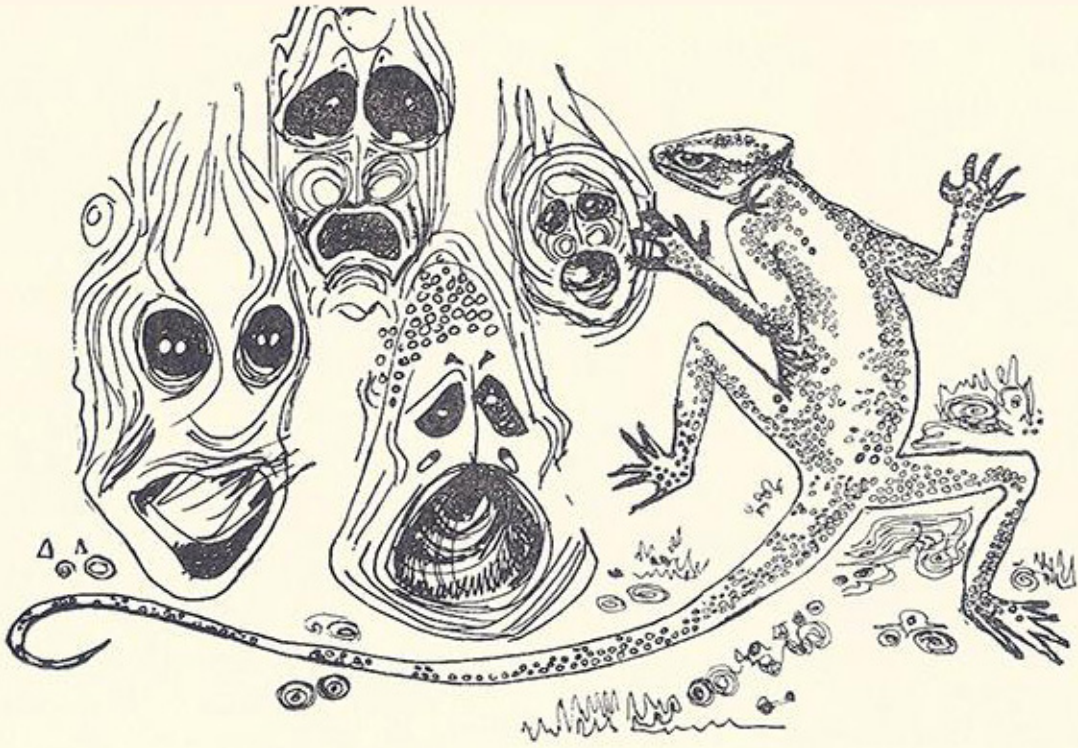
وسمعنا صوت أسنانك الصاخبة

أنت يأكل البشر على الارض ،

اننا نعرفك حتى المعرفة ، يا أو جيري

فلا تحاول الاقتراب من اكواخنا .

ان (أو جيري) يعامل هنا باحترام اكبر مما كان يعامل به الفيل الاخرق في الاغنية السابقة ، ويرجع هذا الى قوته المرعبة والهائلة التي تخيف الاقزام . وتوضح الاغنية الدور الذي يلعبه الخيال البدائي في خدمة المعتقدات البدائية فضلا عن انها تكشف عن سهولة تكيفه مع هذه



يذهب قزم الجابون الى هذه المغارات دون ان يرى اى واحد منها ، ولكن ذلك يرفع من قدرها في نظره . ولا يدعشنا أن يتساءل هؤلاء الاقزام عن الاماكن التى تقطنها الاشباح أو عما اذا كان هناك من رآها ، اذ لا يمكن الاستغناء عن مثل هذه الاسئلة ، خصوصا اذا كان من امكن كنج جماع هذه الاشباح . أو محاصرتها . ان الاقزام يفترضون وجسود هذه الاشباح ، ولكنهم يستغربون - بلا شك - فشلهم فى رؤيتها ، ومن ثم يغنون هذه الاغنية التى تمسك كلماتها بخيوط التناقض فى الموقف ، وتكشف الدهشة التى يثيرها ، وتوضح المدى الذى يصل اليه فضول الاقزام اثناء بحثهم عن اجابات ترضى هذا الفضول :

أرواح القابة ، أشباح الليل
التي تتدلى خلال النهار الساطع
مثل الخفافيش التى آمتص دماء البشر
على الجدران الزلجة فى المغارات الكبيرة
بالقرب من الطحالب الخضراء ، دون الصسخور
الكبيرة
خبرنا عن رأى أشباح الليل ؟
خبرنا عن رآهم ؟

ورغم تهرب المغنى هنا من تقديم صور واضحة لهذه الاشباح الا أنه مفتون بها ، لذا يشكل صورا واضحة عن أماكن اختفائها . ومن المؤكد أنه لم يجد أدنى صعوبة

المعتقدات . ان المغاريت أمثال (أوجيرى) معروفة تماما لاغلب البسطاء من الناس ، كما هى معروفة للأطفال ، خصوصا عندما يسكن هؤلاء وهؤلاء داخل الظلام الكثيف فى غابات المناطق الاستوائية . ولان المغنى يعرف عادات (أوجيرى) جيدا ، فإنه لا يحتاج الى وصفه وصفا تفصيليا حسبه أن يكتفى فى تصويره بالعينين المتوهجتين كالجمهر والاسنان المصطكة الأكلة لحم البشر ، كى يعطى انطباعا مرعبا يجمد الدم فى عروق المتلقى للاغنية . ان المظهر العام لهذا العفرت ليس جديدا تماما على الاقزام ، وعندما تقول الاغنية انها تعرفه ، فإن المعنى المتضمن هنا هو أنه يثير فيهم رعبا هائلا ، لذا تؤدي الاغنية باعتبارها صلاة ، تهدت الى طرده عن اكواخ القرية . ولكنها تقدم فى أسلوب غير عدائى لا يمكن أن يحدث تأثيرا صارما لدى هذا الوحش المرعب ، وهذا أمر طبعى ومقبول لدى الخيال البدائى ، لانه طالما كان هذا العفرت حائل القوة ، فإن الامل الوحيد فى ابعاده عن القرية هو مخاطبته ، فى أسلوب انشائى لا يتهدد ولا يسيء ، بل يغريه بالابتماد والكف عن الاذى . وهذا أسلوب فى المعالجة يتناسب مع طبيعة ذلك العفرت المائل ، الذى يجب أن يساس فى حذق وحصافة ، والا كانت العواقب وخيمة .

ولا تتجول أشباح موتى الاقزام خلال النهار ، وانما تتدلى كالخفافيش على جدران المغارات المظلمة . وقد

التي تكشف عن تأثيرها ، وهذا أمر معقول ، طالما أن هذه التأثيرات هي التي تهمة أكثر من أي شيء آخر ، فضلا عن أنها معروفة لكل إنسان . لذا تخلع بعض الجماعات البدائية الأسترالية **Australian Eulayi** بعض أسنانها حتى لاتهاجمها الارواح الشريرة ، وهو أمر توضح الاغنية التالية مزايابه بشكل عملي .

تستطيع الآن أن تواجه روح بوراه
دون أن يؤذيكَ
لأنه سيعرف ذاته في نفسك
أن خلعتك الاسنان الامامية
هو العلامة
التي سيتعرف بها عليك

لاتوجد هنا أية صور عن الروح التي يخشاها البدائي ، لأنه ليس ثمة حاجة اليها . وبالرغم من أننا - مثل المغنى - لانعرف لماذا يحدث خلع الاسنان بالذات هذه النتيجة ، إلا أنه يكفيننا أنها تحدثها وحسب . لقد نفذت الروح في صدر البدائي بسلام ، واستجابت لدعوته ، وأصبح كل شيء على مايرام ، وفي هذا الكفاية . وهناك حالة أكثر طرافة من ذلك : أمن أحد البدائيين الأستراليين أن ثمة لعنة قد حلت به ، وذلك بفعل بعض الاعداء الذين يسكنون أرض دولر **Dullur** وحاول أخوه المدعو ونبري **Wenberri** - وكان مطبعا - أن يساعده في طرد هذه اللعنة ، وذلك باعداده اغنية يستدعى فيها روحا توبا يدعى بنجل **Bunjil** كي تساعد أخيه :

سنذهب جميعا الى العظام ، سنذهب جميعا الى العظام
التي يسطع بياضها في أرض دولر
ويأتى ابانا بنجل بفنائه الصاخب
ويدخل في صدري ، في صدري

تبدأ هذه الاغنية أو التعويذة بالكلام عن الخطر الذي يأتي من أرض دولر ، فضلا عن أنها تشير الى العظام التي ترمز الى اقتراب الموت . ثم تستحضر روح بنجل ليدخل في صدر الرجل المريض كي يحمي جسده من اللعنة التي أصيب بها ، مشيرة بذلك الى أن الألم يوجد في الصدر ، ومن ثم فعلى الروح المخلص أن تنفذ في هذا الصدر حتى تطرد الآلهة . ويتناسب قدوم الروح بكل ما فيه من صخب وبهجة مع الحالة النفسية لمريض يرجى شفاؤه . ان كل جزء من هذه الاغنية يقدم بطريقة بارعة تكشف وتبلور كل المراحل المختلفة للتعويذة . قد نرى نحن في هذا كله شيئا وهميا بعيدا عن الواقع ، ولكن الامر ليس كذلك على الاطلاق بالنسبة لمبدع الاغنية ، الذي يؤمن ايمانا تاما بأن كلا من اللعنة والروح المخلص انما هما أمران حقيقيان تماما ومن ثم لايجد أدنى صعوبة في تخيل كليهما .

في مقارنتها بالخفافيش ، ولكن قوة الاغنية تتمثل في أنه يفهم تماما ماالذي تعنيه هذه المقارنة ، ويدركه في وضوح وقوة . انه يقول لنفسه : ان هذه الكائنات تعيش في الكهوف ، واذن فانه من الممكن رؤيتها ، لذا يتساءل - دون أي قصد الى التهكم أو الاستهزاء - عما اذا كان هناك من رآها فعلا . ومثل هذا الفضول ليس عدوانيا ، ولكن من الممكن أن يخفى وراءه عنصر الخوف ، فان الاشباح تشير كلا من الخوف والفضول ، بل انها - في بعض الاحيان - قد تثير مشاعر الصداقة ، حتى لو كانت هي نفسها أبعد ما تكون عنه . وهذا الخليط من المشاعر المتناقضة والمفهومة تماما هو ماتحاول الاغنية أن تقدمه . وعندما يطلق سراح هذه الاشباح في الليل لتتجول مستعينة بضوء القمر ، يثير احتمال وجودهم القلق والتوقع في نفس القزم الذي يخشاها بل يدنعه الى الفرار وتجنب أذاها بقدر الامكان . ولكن هذا أمر لاتذكره الاغنية التالية بشكل مباشر :

أيتها النجوم المتلألئة في الليل الابيض
أيها القمر الساطع في الاعالي
ينفذ اشعته الشاحبة عبر الغابة
أيتها النجوم صديقة الاشباح البضاء
أيها القمر احمنا واحرسنا .

تهدف هذه الاغنية الى تسجيل مساعدة القمر والنجوم ضد أي خطر محتمل للاشباح ، وهو واضح الى درجة أن الاشباح تذكر في أسلوب محايد وودى فحسب . ولايرى القزم أية ضرورة لتأكيد مقصده من الاغنية ، وانما يأخذ على عاتقه تمجيد النجوم والقمر بكلمات مناسبة . ويسهل على خياله أن يتصور الكيفية التي يمكن لقوى السماء في الليل أن تكبح بها جماح الاشباح ، ومن ثم يستأنف أداء الاغنية بروح مهادنة ومحايدة .

ترجع سهولة استحضار كائنات مافوق الطبيعة الى التسليم المطلق بأن هذه الكائنات موجودة وفعالة في العالم الفيزيقي ، والى أنها تنتمي اليه كما ينتمي الانسان تماما . ولاينطبق هذا فحسب على القوى الأكثر غموضا مثل تلك التي تستنزلها تعاويد الكهنة والسحرة على الاعداء البعيدين بل ينطبق أيضا على تلك الكائنات التي يعتقد البدائيون أنها قد تسبب لهم الأذى مالم تسترض استرضاء كافيا . ان تأثير هذه القوى والكائنات تأثير حقيقي جدا ، لايحتاج مبدع الاغنية البدائية الى الافاضة في الحديث عنه ، طالما أنه يدرك أن كل من رأى مدى ماتعانيه ضحاياها يعرف تأثيرها جيدا . ولكن حقيقة هذه القوى أثناء ممارستها لنشاطها ينبغي أن تكون واضحة في ذهن المغنى ، الى الدرجة التي تتطلب جهدا ، خصوصا عندما يريد أن يتخيل هذه القوى أو الكائنات ، وهو لايتخيلها من خلال تقديمه لصور بصرية تكشف عن ماهيتها ، وانما عن طريق تقديم الصور

في هذه الحالة بالذات مات المريض ، ولكننا لانعالج الاغنية السابقة باعتبارها أغنية موت . أما أغاني الموت فانها تجد أغنى مجالاتها في التفكير فيما سيحدث لروح الميت بعد مفارقتها لجسده ، فضلا عن مطامح الجماعة ومآمله لهذه الروح في حياتها الاخرية . هذا ، وتختلف أفكار الجماعات البدائية في مجال الموت اختلافا كبيرا . ولكن على الرغم مما لاحظته الباحثون من أن جماعات اليامانا Yamana والاندامانيز Andamanese لا تهتم كثيرا بالحياة الآخرة أو أنها تتشكك في امكانية حدوث ذلك ، فان الذي لاشك فيه هو أن أغنيات الموت تشغل انتباه البدائيين وتثير قدراتهم التخيلية الى أقصى درجة . ان الموت موضوع لايعرف عنه أحد شيئا مؤكدا أو ثابتا ، وعلى الرغم من تمسك المعتقدات البدائية الراسخة به ، فانها لايمكن أن تبرهن عليه الا من خلال استخدامها الكامل للملاحظات التي جمعها البدائي عبر تأمله الطويل والفعال لمشاهد الحياة اليومية ولظاهرها من حوله . لذا فانه لا يستطيع أن يتأمل - في وضوح وثقة - الحياة بعد الموت ، الا عندما يربطها بحياته التي يعرفها ، فضلا عن أنه لايشكل تصورات المرتبطة بما تعنيه أساطير البعث الجديد الا بعد اخضاعها لهذا النمط من التفكير . ومن ثم يقيم صلة قوية بين الموت والحياة معا ، ويربط ما بين الحضور المؤكد والمباشر للجسد الميت وبين الحياة الطويلة أو القصيرة التي مر بها هذا الجسد . على أن مثل هذه المعتقدات ليست دائما بالغة الوضوح ، أو مسهبة التفاصيل ، أو ثابتة العناصر عند كل الجماعات البدائية ، اذ تحتفظ كل جماعة مذهبها بمخزون خاص قد يتفق أو يختلف مع ما تحتفظ به غيرها . ومهما يكن من أمر ، فان الاختبار أو المحك الفعلي للدور الذي يلعبه الخيال البدائي في مجال الموت ، يتمثل في المدى الذي يمكن أن يصل اليه أثناء تعامله مع موضوع غير مؤكد ولايمكن الوثوق في صوابه المطلق ..

هذا ، وتلتزم أغاني الموت بخط المعتقدات السائدة ، فتراعى حدوده ولا تتعدى مجالاته . وعلى هذا فان مايقال عن حياة ما بعد الموت ، ينبغي أن يتناسب مع ماتردده النادبات حول جثمان الميت . ولايستلزم ذلك أن تكرر الاغنية احساساتهم أو انفعالاتهم تكرارا حرفيا ، اذ يكفي لها أن تأخذ هذه الاشياء في الاعتبار دون أن تهمل ألم الخسارة والفقد الذي يظهر وقعه الاليم في ندهن ..

وتخلو الاغنيات التي تتحدث عن الانتقال من الحياة الى الموت من القلق والتوتر ، خصوصا عندما تقوم على الايمان بأن الحياة الاخرى انما هي صورة شاحبة ومجذبة من هذه الحياة وليست بأفضل منها . ولما كان الموتى يحرمون في هذه الحياة الاخرى من كثير من مباحج هذه الحياة ومتعها ، فان الاغنيات التي تتحدث عن هؤلاء الموتى تلح كثيرا على هذه المباحج والمتع وتعددتها في كلماتها . وأقرب مثل على ذلك يأتي من الاغاني التي تشيع على



السنة الجماعات البدائية في استراليا مثل
 فعندما يتجمع السرد Australian Eualayi
 هذه الجماعة حول قبر امرأة مثلا ، يقف أكثر الذكور سنا
 من اقارب المتوفاة امام القبر كي يؤيئها ، بينما تترنم
 النساء بالاغنية - التالية - في الفترات التي يستريح
 خلالها الرجل من الكلام :

لقد ذهبنا عنا ولن تعود ثانية أبدا
 ولن تجمع غسل النحل بعد الآن
 ولن تحفر للأرض باحثة عن ثمارها المخبوءة
 لقد ذهبنا عنا ولن تعود ثانية أبدا
 المحار الوفير يملأ الخليجان
 ولكنها لن تبحث عنه بعد الآن
 وسوف نصطاد السمك من الأنهار
 ونأتي بالزيت الذي يجعل شعورنا
 لكن هذه الراقدة في القبر لن تطلب شيئا من ذلك
 لن تشعل النار مرة ثانية أبدا
 لأنها ذاهبة الى مكان ليس به نار
 ذاهبة الى النسوة الموتى ، النسوة الموتى
 اللاتي لا يشعلن نارا .
 قد تكون الفاكهة والبذور عندهن وفيرة
 لكن مامن طيور أو حيوانات لدى أولئك
 النسوة في الاعالي .

تقدم الاغنية فكرة متمايزة عما يحدث للمرأة بعد
 موتها ، عن طريق تدوير الواجهة السلبية لحياة مابعد
 الموت والالاحاح على الاشياء التي لا توجد في هذه الحياة .
 وتوائم بين احساس الغنى بألم الفقد أو الحرمان وبين
 ايمانهم بمعتقدات الجماعة عن العالم الآخر ، وهي موامة
 تصاعد الى ذروتها عندما تفصل الحديث عن الاشياء المبهجة
 التي لا توجد في العالم الآخر . ورغم أن خيال الغنى لا يحاول
 تفسير جذب العالم الآخر ، الا انه يمارس دوره في أسلوب
 عاطفي وزين عندما يخبرنا بما سوف يحدث فحسب .

ويتضح هذا التفاعل القوي بين الخيال والانفعالات
 عند جماعات بدائية أخرى استطاعت أن تقدم أفكارها عن
 الحياة الأخرى بشكل أوضح من الجماعة السابقة . وتؤمن
 هذه الجماعات بأن روح الميت لا تفارق الأماكن التي كانت
 تعمل بها أثناء حياتها الأرضية ، بل تظل باقية فيها وتشارك
 أفرادها الأحياء حياتهم . لكن مثل هذه المعتقدات تستلزم
 خيالا أكثر خصبا ، يمتلك القدرة على تشكيل علاقة
 حميمة بين الأرواح المحلقة وبين أماكن وجودها على الأرض
 فضلا عن البشر الذين كان لهم بهذه الأرواح صلة أو أكثر .
 وهذا أمر توضحه لنا أغنيات النساء التي وصلتنا عن
 بعض الجماعات البدائية التي تسكن في جزيرة بالثورست
 Bathurst Island شمالي استراليا . وهي أغنيات
 تغنيها أرامل الموتى ، وتتسم غالبا بقصرها الواضح ، فضلا
 عن أن بعضها يأخذ شكل حوار يدور بين الأرملة وزوجها
 الميت ، وفي هذا الحوار لا تكفي الأرملة بالغناء فحسب بل

تقوم بتمثيل المواقف التي يدور حولها الحوار . وتتسم
 هذه الاغاني بما تحمله من مشاعر صادقة وصرخة ، وهذا
 أمر طبيعي من بشر بسطاء لا يحاولون اخفاء مشاعرهم
 خصوصا تلك التي تتصل بالموت . وغالبا ما تشكل بعض
 هذه الاغاني وحدة متجانسة ، أو سياتا متسلسلا ، يبلور
 كل جزء منه حالة من الحالات الذهنية للأرملة الحزينة ،
 ابتداء من لحظة الموت الفعلية . ان الزوج يموت ، وبمجرد
 أن يحدث ذلك تبدأ المرأة أغنية نالحة ، وعندما يعبد
 الدفن تنطلق في أغنية أخرى توضح فيها الفارق بين الجسد
 الميت وروحه الحية :

قد أعد قبرك الآن
 ولكني لأعرف الى أين تذهب
 ان جسداك مسترخ أمامي يقطيه لحاء الشجر
 وعلى هذا الجسد أن يرقد في القبر

عنا يبدأ خيال الأرملة توتبه ، ومن ثم فانه لا يحاول
 أن يصل الى أية تفسيرات أو حاول ، اذ يكفي في هذه
 المرحلة أن تمسك الأرملة بخيط الموقف وتمد نفسها للحظة
 الدفن الذي يختفي فيها جسد الزوج الملفوف بلحاء
 الاشجار ، وبعد ذلك يمكن لها أن تتساءل وتعرف المكان
 الذي ستذهب اليه روح زوجها . وبمجرد أن تبدأ هذه
 المرحلة تلم المرأة عالما خاصا تتخيل فيه أن روح زوجها
 قد حضرت اليها وأنه قد عرفها ، بل انه ليسألها عن ذلك
 المكان الغريب الذي وجد نفسه فيه ، وهنا تجيبه هي
 وتخبره عن المكان الجديد الذي حل فيه . وبأخذ ذلك
 كله شكرا حوار يدور بين تلك الأرملة وبين زوجها المتوفي ،
 وينساب الحوار في اقتناع عميق لاثوبه شائبة شك في
 ان هذه الأرملة تسمع زوجها الميت وتحادثه في نفس
 الوقت .

المرأة : لقد أصبحت أشبه بالسلفحة
 ولكنني أسرع اليك .

الرجل : اني لأعرف أين أنا

المرأة : انظر ، هاهي روح زوجي

لقد ترك مكانه وجاء الى

وتؤكد له أنه لم يتغير ، وأنه مازال كما هو ، رغم
 يساعده على أن يستعيد شخصيته القديمة من جديد .
 كل ما يشعر به من غربة في عالمه الجديد ، متخيلة أن هذا
 انها تخطو الخطوة الاولى ، وتسعى الى استعادة العلاقة
 القديمة مع زوجها الميت ، يدفعها الى ذلك رغبته في لقائه
 والتواصل معه ثانية . وبمجرد أن يتم ذلك ، تستمر
 العلاقة وتنجح ، وتأخذ طابعا جديدا يتناسب مع الظروف
 الجديدة . وفي أغنية ثالثة تشعر الزوجة أن روح زوجها
 الميت تغني لها ، ومن ثم تجيبه قائلة :

من ذاك الذي يغني ؟

انها روح زوجي

لأنه مع النساء الأخريات

والا فأننا - نحن زوجاتك - ستمنعك من ذلك .

انها تشعر انها مازالت زوجته ، وان لها حقوقا عليه ، وان عليها ان تؤكد هذه الحقوق حتى لا تضع .
 انها تزعم ان زوجها الميت قريب منها ، وانه يميل الى ان يسلك نفس السلوك الذي كان يسلكه أثناء حياته ، ومن ثم تستجيب الى هذا السلوك استجابة سريعة وتلقائية نرجحة .
 واول ما يفتن بها عندئذ هو ان يكون ذلك الزوج مخلصا لها ، ولهذا تؤكد في أغنياتها حقوقها وسلطانها عليه .
 وفي أغنية رابعة تبدأ المرأة الحوار ، فتصارع زوجها بكل ماحدث لها وتعترف له بما يؤرق ذهنها ، وتأتي اجابة الرجل الذي يعدها بأنه سيأتي اليها ويمارس الحياة معها من جديد :

المرأة : لقد أصبح لى عديد من العشاق

الرجل : لقد تركت منزلنا

لكننا سنلعب ونسير معا طوال الليل

وعندئذ سوف تقولين لى من هم عشاقك

وهنا نجد صدمة صغيرة جذابة . انها تعترف له بأمر عشاقها ، وهو - فى تسامح مبهج - لا يلقى بالا الى ذلك ، وبعدها بأن يبحث عنها ويسمع لكل ما تريد أن تقول . وعلى الرغم من أن المرأة لا تشك فى إمكانية تحقيق هذا الوعد ، الا انها لم تكشف عما اذا كان زوجها قد حققه أم لا ، حسبها أن قد كشفت عن هذا الفضول المتوثب الذى مازال لدى الزوج حتى الآن . وفي أغنية خامسة تجعل الارملة زوجها يتحدث وحده ، وتدعى انه يعرف مدى ما تقاسيه وتكابد من بعده ، بل انه يرغب فى اسعادها :

اذا أصبحت هزيلة نحيلة ؟

انى حزين من أجلك

فها من أحد يعطيك طعاما

تعالى - سريرا - الى

وسأمنحك طفلا يشبهنى

تعالى فأنا ممتلىء بالقوة .

وهنا تنتهى الحكاية الحزينة نهاية سعيدة . وتكتسب الكلمات الحانية الرحيمة للزوج الميت طابعا عمليا ، على الرغم من أن الأغنية لا توضح كيفية تحقيق ما بها من آمال . ان الارملة تؤمن - بكل مألديها من خيال قوى واحساس متوثب - انها يمكن أن تتحدث مع هذا الزوج ، وتحيا معه ، بل يمكنها أن تستمتع معه من جديد بكل مباحج الامومة والزوجية .

وهناك مجموعة أغنيات أخرى تشبه المجموعة السابقة وان اختلفت منها - الى حد ما فى نوع النهاية التى تصل اليها - والعلاقة التخيلية بين الارملة وزوجها - فى هذه المجموعة - مشحونة بالمفاجآت والمشاحنات ، وهذا أمر طبيعى ، إذ أن الجماعات التى صدرت عنها هذه المجموعة تؤمن ببقاء العلاقة البشرية بين الزوجين كما هى حتى لو مات أحدهما وانتقل الى العالم الآخر . وعلى الرغم من أن هذه المجموعة تنبض بعاطفة صادقة ،



الا انها تتسم بالفجاجة في بعض مواضعها ، وهى فجاجة توضح لنا مالىذى يعنيه الموت لدى اناس لا يخلجون على الاطلاق من نزواتهم الحسية ، ويتحدثون عنها بصراحة ووضوح . ففى أحد مواضع هذه المجموعة تغنى الاملة لزوجها الميت قائلة له :

دعنا نرقد سويا هنا .

لنبق هنا - ولاتهتم كثيرا بحرارة الشمس -
تحت شجرة المانجو التى قتلك عندها خصمك هذا
الصباح

انها قريبة من قبر أبيك

ان لدى شعرا غزيرا ما بين فخذي

وخصمك آت كى يمسك بى .

ان المرأة تنظر الى نفسها كما لو كانت فريسة لا فكك لها أمام قاتل زوجها ، وهذه الفكرة لا تغيبها تماما، اذ انها تصرح لزوجها برغبتها في لقاءه تحت ضوء الشمس اللافحة حتى تسكن مشاعره بعد موته العنيف . وهى تخبره بما قد حدث ، كما لو كان لم يعرف بكل ما حدث ، وتصارحه ببأسها من النجاة من وقوعها في الشرك . ويكشف لنساء الانفعال المفاجيء في السطرين الاخيرين عن مدى التداخل والتلاحم الكامل بين الموت والحياة في لحظة واحدة ، ويرينا كيف أن لشهوات الجسد الانساني القدرة على الظهور حتى في أشد لحظات الالم والحزن . ومن المؤكد أن هذا الاحساس بقوة الجسد الانساني هو الذى يجعل مثل هذه الاغنيات صادقة تماما ، الى الدرجة التى تقنعنا بأن ما يوجد في الحياة لا يمكن أن يبدده الموت في بعض الاحيان . أما الاغنية الثانية في هذه المجموعة فتكشف عن عاطفة صادقة بين الرجل وأرملته ، ولكن الرجل لا يربح زوجته ، فضلا عن أنه يحلدها من عالمه الموحش الذى يحيا فيه ، والذى ستشاركه فيه لو ماتت :

الرجل : لماذا تأتين هنا كل يوم ؟

المرأة : لاني ارى مكانك ملونا ومزخرفا

تعال الى

أخرج من مقبرتك

لقد رأيتك ترفض هنا منذ برهة

الرجل : لماذا تأتين هنا ؟

المرأة : انا لست عجوزا ، انا شابة

الرجل : حسنا ، انى انتظرك هنا

يسرني أن ارى زوجتي قريبة مني

لكن ستمكثين عظمى ، ولن أستطيع أن أعطيك ماء

وأخذك الى بلاد جافة لا ماء فيها .

ان هذه الاغنية تنتهى دون نهاية حاسمة ، فالزوجة معزقة بين رغبتها في الحياة وبين دعوة زوجها كى تشاركه حياته ، وهذا التمزق هو الذى يشكل محور الاغنية . ان ان الخلاف يستعنا نابع اساسا من علاقتها الغريبة ، فالزوجة تأتى كل يوم الى المقبرة لانها تعتقد أن زوجها تلهو وترقص . وبمجرد أن نذكر هذه الحقيقة نستطيع أن

نستنتج أن الزوجة تفضل البقاء سلبية دون أن تحاول التفكير جديا في اجابة مطلب زوجها . والحوار في هذه الاغنية أقرب الى أن يكون شجارا بين زوجين ، يعرف فيه الزوج ما يريد ، أما الزوجة فليست متأكدة من رغبتها وهناك اغنية ثالثة ، لانفترق كثيرا عن السابقة ، اذتسمع الزوجة فيها غناء الارواح ، وتشعر بدوت زوجها واضحا بين باقى الاصوات :

المرأة : كل هذه الارواح تغنى

الرجل : لماذا تناديني

لماذا لاتنامين معي هنا في الليل

المرأة : لا ، انى افضل أن ارى طفلا

الرجل : ابقى معي ، وكوني زوجتي مرة أخرى

لماذا لاتقدمين لى الطعام ؟

ولماذا تفشين كل ماأقوله لك من سرار ؟

المرأة : لماذا تفكر في أو فيما أقول

الرجل : إننى أأذل اليها بينما هى تنام الليل .

ان الزوج هنا يشاكس زوجته التى تبرر عدم زيارتها له بعلة قوية ، وهو لا يوجه السطر الاخير اليها وانما يوجهه الى الارواح التى يرسلها لتراقبها . وهذه الاغنية أيضا هى نمط من أنماط الشجار بين الزوج والزوجة حول السؤال المحير : هل ينبغي لها أن تبقى معه أم مع طفلها لترعاها ؟ وكل ذلك يقدم بأسلوب بالغ الواقعية ، ينبع من خوف الزوجة من غضب زوجها لتتركها له ، خصوصا وأنه سيظل يراقبها .

ان الاحساس بالحياة الاخرى التى توجد وراء المقبرة واضح كل الوضوح في الاغنيات الثلاث السابقة ، الا انه في هذه الاغنية الاخيرة أكثر تحديدا وحصرا ، فالزوج الميت هو الذى يريد أن يستعيد علاقته بزوجته ويسلك معها نفس السلوك الذى كان يسلكه اذاعا ايان حياته . وتتبع القوة التخيلية في هذه الاغنيات كلها من سهولة الاحساس بحضور الزوج الميت ورؤية شكله وهيئته أو سماع صوته وحديثه . ومن المؤكد أن هذه الاغنيات قد نبعت من وحشة أولئك الامل ومن تأملهن الطويل في ذكريات أزواجهن ، ولكن علينا أن نلاحظ مدى الحدة والرفافة التى تكتسبها هذه الذكريات المماناة . قد تبدو لنا هذه العلاقة التى يتحدث عنها الامل علاقة وهمية تماما ، بل قد يعسر علينا فهمها ، ولكنها رغم ذلك علاقة واقعية تماما في تصور هؤلاء البدائيين ، بل انهم يؤمنون بها ايمانا جازما ، باعتبارها جزءا من عقائدهم ومسلكتهم . وفى كل هذه الاغنيات التى وصلتنا من جزيرة بالو، نست ، ينطلق الخيال لممارسة دوره من خلال الشاعرين والاشعادات التى تكمن في ذهن المغنى ، ومن هنا تأتى قسرتها الواقعية وصلابتها التى لا تجعلها تخلفاء أو تنحرف في اقتدارها الواقعي تجاه عالم ما فوق الطبيعة .

وعلى العموم فانه على الرغم من تناول البدائيين لحياة ما بعد الموت ببعض الحذر وداخل حدود معترف

بعد موت الجسد وقبل التحول الكامل للأرواح الى كائنات هوائية مجنحة . وتكتفى الاغنية بهذا فقط ، فتكشف عن المرحلة الانتقالية التي تمر بها الأرواح من حياة الى أخرى ، عندما يجمعها الإله خفوم Khmvum

سويا عند أبواب دان ، كى يقرر مصيرها . قد يكون لدى من يستمعون الى هذه الاغنية أفكارهم الخاصة عما قد يحدث بعد ذلك للموتى ، ولكن ما تقدمه الاغنية كان فيها يرتبط بهذه المرحلة التي تصورها ، أما ما بعد ذلك فأنها تتركه بلباقة واضحة دون أن تجيب عن الاسئلة الاساسية المرتبطة بالموت . والانطباعات المتقابلة التي تثيرها الاغنية في ذهن الملقى (الانتقال من الضوء الى الظلام ، ومن العاصفة الى الهدوء ومن صلاية الأرض الى هوائية الفضاء) وعن بالضبط ما يهدف اليه الغنى ، وهو ينجح في مهمته هذه ، لانه تمنع في موضوعه تمنعاً كافياً وأدرك ما ينبغي بوضوح .

إذا كان الموت قد استثار الخيال البدائي ودفعه الى التحليق في هذه العوالم ، فإن طبيعة الالهة وغيرها من الكائنات المقدسة أو التسامية قد أحدثت نفس الاثر . وكما خلغ الخيال البدائي على الموت صفة الواقعية بتصويره في صور انتزعها من الحياة اليومية ، فإنه خلغ على الالهة نفس الصفة وجعلهم يحيون على الأرض ويمارسون نشاطهم في أسلوب بشري مألوف . قد تعتمد المعتقدات البدائية الخاصة بالآلهة على الاحلام أو التدايعات الغامضة التي يصعب علينا فهمها أو الامساك بها ، ولكن الأغاني التي تدور حول هذه المعتقدات بها قدر ملموس من المعقولة والتماسك يرجع الى أنها تنظم في سبيل غايات تعليمية أو تهذيبية أو في سبيل اقرار البدائي داخل عالمه . وفي كل المعتقدات البدائية الراسخة ينتزع قدر كبير من عناصرها وتفصيلها مما يرى أو يحس أو يدخل ضمن نطاق المجال الحسى للبشر . ونادرا ما تكون هذه الاغنيات صادرة عن القلب كما هو الحال في اغنيات الموت، وهذا يرجع الى انها تبنى حول أنظمة من الشعائر ، هي بدورها تقليدية ومنظمة بعناية مدققة . ومهمة الغنى في هذا النوع من الاغاني هي أن يوضح العديد من الاشعارات أو التلميحات المرتبطة بتلك الشعائر - خصوصا تلك التي لم تتشكل تماما أو لم تتضح بالقدر الكافي - ويقدمها بطريقة كاشفة . وحتى عندما تكون أغلب الشعائر مسلم بها تماما ، ولا يمكن للكلمات الاغنية أن تفهم جيدا دون الإشارة اليها ، فإنه يمكن للغنى أن يضيف شيئا جديدا . وفي هذا تكمن فرصته ، وهو يمكن أن يرتفع الى مستوى الفرصة ، بتأكيد على بعض الأشياء التي قد يراها أكثر أهمية من غيرها ، فيبرزها عن طريق استخدامه الحاذق للكلمات . وهنا تظهر الحاجة الى الخيال ، فهو وحده القادر على أن يهب الحياة للكثير من الاساطير التي تكمن وراء الشعائر التي يحاول الغنى تفسيرها ويضعها في مساقها الحى .

وتحتاج الاغنية البدائية الى هذه الموهبة التخيلية

بها ، الا أنهم - على الرغم من ذلك - يسمحون لتأملاتهم بقدر واضح من الحرية والحركة داخل هذه الحدود المعترف بها - على النحو الذي توضحه الاغنيات السابقة . وقد يشترع الكهنة والسحرة بعض العقائد المنمقة والمرببة عن حياة ما بعد الموت كما يحدث لدى جماعات السيمانج Semang ولكن نادرا ما تحوز هذه العقائد شعبية كبيرة أو تتردد على السنة الناس الى الدرجة التي يظهر صداها في اغنياتهم . وهذا أمر طبيعي ، فالاغنية البدائية تهتم أساسا بكل ما يؤمن به البدائي العادى أو يشعر به حيال الموت أو غيره ، بمعنى أنها ترتبط بالتأملات التي يثير وقعها في نفسه كل ما هو ملهم ومقدس ، وغالبا ما تدور هذه التأملات حول الشكوك التي تعتور عقله ازاء العالم الذى يحيا فيه .

وكل هذه أمور تستلزم معالجة تخيلية واضحة وصريحة ، تتيح للغنى الحرية الكافية التي تجعله يحدد مدى ما يمكن أن يصل اليه تأمله فضلا عما يمكن أن يصنعه . ومن ثم فإن اقزام الجابون - بعد دفنهم الميت في كهف أو شجرة - يتفنون بكل ما يدور بخلداهم حول مصيره أو قدره :

القائد : ان أبواب دان مغلقة

الجماعة : مغلقة أبواب دان

القائد : ان أرواح الموتى تحلق بسرعة هناك

في جماعات أشبه بالباعوض

التي تتراقص في الليل

الجماعة : التي تتراقص في الليل

القائد : تتراقص الباعوض في الليل

عندما تتكاثر الظلمة تماما

عندما تموت الشمس

عندما تتكاثر الظلمة تماما

تتراقص الباعوض في الليل

كزوايم اوراق الأشجار الميتى

عندما ترمجر العاصفة

الجماعة : عندما ترمجر العاصفة

القائد : انهم ينتظرون ذلك القادم

الجماعة : ذلك القادم

القائد : ذلك الذى سيقول : تعال انت ، اما انت

فلتذهب

الجماعة : ذلك الذى سيقول : تعال ، اذهب

القائد : وسيكون خفوم مع ابنائه

الجماعة : مع ابنائه

القائد : وهكذا تكون النهاية .

لا تخطئ الاغنية هنا نظاما لحياة ما بعد الموت ،

وانما تهتم - فحسب - بدايات هذه الحياة ، عندما تذهب الأرواح - بعد فراقها للأجساد - الى كهف دان ، حيث تنتظر قدر مصيرها . وتشير مقارنة الأرواح بالباعوض أو بالاوراق الميتة الى هذه المرحلة التمهيدية،

الطبيعة ويتسامى بها - مع ذلك - الى مستويات مقدسة . وتتكشف المعالجة التخيلية التي يتحقق بها ذلك كله في الاغنية التالية التي ترتبط بازدهار الثمار في الربيع . ففي هذه الاغنية يقدم المغنى (الشينوى) أثناء مدرستهم لعملهم وهم يهبطون من السماء كي يخلقوا ثمار الربيع ، وفي أثناء هذا التقديم تتجلى حقيقتهم الودودة المبهجة ، ويتخذ هبوطهم الى الارض طابعا مرحا رغم كل ما يصاحبه من اعاصير :

فلنطرق طريق الشمس

ولنتسلق المرساة

ونهبج العواصف .

صاق بيديك

ان جدتنا فرحة

فرحا يبعث الضحك .

ان موضوع هذه الاغنية هو هبوط الشينوى الى الارض عبر اوس قزح - الذى يسميه المغنى باسم طريق الشمس - وبهجتهم الصاخبة عندما يصفقون أثناء تسلقهم الطريق ، ثم زيارتهم لجديتهم التى هى روح الارض المشاركة لهم في بهجتهم ومرحهم " وتتناسب الاغنية مع حالة الازدهار التى يتسم بها الربيع ، عندما تنفجر عصارات الشجر وتدب الحياة في الكائنات . أما الابدئ المصنقة فهي اشارة الى الرعد والعواصف التى يثيرها هؤلاء الالهة أثناء هبوطهم من السماء . وتكشف الاغنية - ببهجتها اللاهنة - عن المزاج النفسى لهؤلاء الالهة أثناء هبوطهم الصاخب والسريع الى الارض ، فضلا عن انها تتسامى بالانفعالات التى يثيرها الربيع في كل من الالهة والبشر وترتفع بها الى مستوى مافوق الطبيعة . وفي الاغنية عنصر طائش يغلب عليه العنف ، وهو عنصر يتناسب تناسبا مقبولا مع الربيع بكل ما فيه من عواصف مفاجئة وحالات متناقضة تتحول من الهدوء الى الاعاصير دون ادنى انذار او تهديد . وعلى الرغم من أن هذه الاغنية قد نبعت أساسا - شأنها في ذلك شأن كثير غيرها - من الموضوعات والعبارات الموروثة المستهلكة ، الا انها خلعت على هذه الموضوعات والعبارات حيوية وقلقانية ، عندما بلورت روح الربيع وتسامت به الى المستوى المقدس . وهذا أمر توضحه أغنية أخرى مشابهة تلح على هبوط الشينوى الى الارض ، وهنا ايضا يقوم المغنون بأداء هذه الاغنية في حركات وإيماءات يتقمصون فيها روح الالهة في أسلوب مبتهج منفعل :

أه ، أوه ، وأه

نهبط منزلقين على الصخور

بانغام النايات تنزل على الصخور

أه ، أوه ، وأه

نحن عذراوات الربيع نهبط منزلقين على الصخور

ننزلق على وجه الصخر ، نهبط منزلقين على

الصخور

بوجه خاص عندما تدور حول العقائد الشامانية (1) أو الطوطمية . ففي إطار العقائد الاولى يؤمن الشاماني ايمانا مطلقا بقدرته على معرفة العالم الغيبى من خلال تعامله مع الالهة والارواح خصوصا انه قادر على تغيير شكله أو التحليق في الهواء ، وفي إطار العقائد الثانية ينظر البدائي الى العلاقة بين البشر والحيوانات أو غيرها من الطوائم على أنها علاقة فيزيقية ، وغالبا ما يتسع ذلك - في استراليا - ليشمل كلا من دائرة الطوائم الحية Living Totems ودائرة الاسلاف الاسطوريين Mythical Ancestors الذين هم اصل الحياة

والذين يوجدون فعلا في مكان ما على وجه الارض . ومن المؤكد أن كل هذه المعتقدات تمد الاغنية البدائية بموضوع ثرى ، هذا على الرغم مما قد تثيره من مشاكل أو تسببه من غموض في الفهم . وعلينا الآن ألا نشغل أنفسنا كثيرا بما تعنيه الاساطير التى تدور حول هذه المعتقدات ، بل علينا أن نتقبلها على النحو الذى تظهر به في الاغاني ، وأن نحاول أن نرى كيفية البرهنة عليها بواسطة المعالجة التخيلية . وهنا أيضا يمارس الخيال دوره خلال حدود مقرونة من قبل ، تماما كما كان يحدث في اغاني الموت ، ولكن ذلك لا يمنعه من أن يبدل أقص مافى وسعه . ان وظيفته تتمثل في جعل العقائد التى تكمن وراء الشعيرة واضحة وملموسة بقدر الامكان . قد تروغ بعض الاغاني من هذه العقائد وتتجاهلها ، أما البعض الآخر فانه يبدو كما لو كان لا يشغل نفسه كثيرا بها ، الا انه يترك للحركات والاشارات المصاحبة للأداء فرصة الاهتمام بهذه العقائد . ولكن مع ذلك يبقى - من هذه المعتقدات والشعائر - قدر واضح يثير الخيال وينتهى به الى تحقيق الكثير خصوصا عندما يعالجها بإحساس يبلور كل امكانياتها وعلاقاتها بالعالم العادى .

ولدى جماعات الشيمانج Shaman

بعض الاغاني التى ترتبط بالشينوى Chenoi وهو الالهة أو كائنات مقدسة تكمن في الطبيعة وتبث الحياة والحركة في كل كائناتها واشيائها . ونجاح هذه الاغاني في ائناع من يغنونها بأنهم وثيقو الصلة بالالهة يستند الى قدرتهم على تخيل الالهة في رؤية تلقائية واضحة ثابتة ، وفي التعبير عن حقيقة الالهة على النحو الذى يتبدى في

(1) الشاماني Shaman صيغة مهنية

تطلقها بعض الجماعات البدائية في سيبيريا على الشخص الذى يقوم بأعمال كل من الكاهن والطبيب والنبى . أما الشامانية Shamanism فهي مذهب دينى يعتنقه تابعوه بشيء من الصلة بينهم وبين آلهتهم . هذا وتقوم العقيدة الشامانية على شيئين أساسيين : أولهما الايمان بما يسمى بالالهة الثانوية ، وثانيهما الايمان بقدره الشاماني على التأثير في هؤلاء الالهة . وعموما فان اللفظة ترتد الى اصول مغولية مفرقة في القدم (الترجم)

فلتقعع الدروع ، نهبط منزلقين على الصخور

ان الشينوى يهبطون على الصخور لانها طريقهم الموصل الى الارض . ولا تصنع الاغنية شيئا أكثر من اعلان قدومهم ، اما المغنون فيقومون بتمثيل حركات الهبوط من خلال الایماءات والحركات المصاحبة لادائهم الاغنية . وتشابه طريقته في الاداء ، بكل ما فيها من بساطة وسداجة ، مع ألعاب الاطفال ، الا انها تقدم رؤية تخيلية امينة للآلة ، وهى رؤية تتصاعد بتصاعد انفعالهم المتزايد . أما عندما ينتهى الشينوى من اعمالهم ويبدون الى امكانهم في السماء ، عندئذ تغنى هذه الاغنية :

فلنصعد - يارفيقى - الى طريق الشمس

الى طريق الشمس

طوح اسلحتك اتجاه الشرق

فلنصعد - يارفيقى - فلنذهب

متارجحين ناحية الشرق .

ان الآلهة قد أصبحوا احرارا يستطيعون العودة الى حيث اتوا ، وغالبا ما تكون هذه اللحظة هى لحظة الهدوء الذى يعقب العواصف ، حين لا يحتاج الآلهة الى اسلحتهم الرائدة العاصفة ، فيندفعون متارجحين ناحية الشرق حيث اتوا ، وقد يظل بعضهم راقدا داخل توس قرح الذى ينظر اليه السيمانج على أنه تعيان مقدس ، تبعث منه الحياة بأكملها . هذا ، ويرتبط الشينوى أوثق ارتباط بالازهار ، ويكشف ليوهم بها عن طبيعتهم المبهجة:

انهم يقطفون ازهار الحدائق

ويلعبون عند نبع الماء

يجرى واحدهم وراء الآخر فى سعادة

كل الشينوى معا

يتجولون ويتقافزون معا

ضحكاتهم عالية .

انهم يشقون الروائح

تروقه الروائح الجميلة

يقطفون معا

يقطفون الازهار

الشينوى سعداء

الشينوى يدلون الازهار

ويجمعونها فى صدورهم

ويبحثون عن الفواكه ، أثناء تقافزهم عبر الحدائق.

يستمتع الشينوى هنا برأى الفواكه والازهار وباللعب بها لانهم هم مصدرها وأصل وجودها ، وهو أمر تعبر عنه الاغنية فى أسلوب حيى تلقائى . ويلج الغنى على الصفات المبهجة فى الآلهة ، بل ينمىها غير تقديمه لهذه الحقيقة المزهرة ، التى يستطيع الآلهة ان يستمتعوا فيها بشم كل الروائح التى تخضع لنفوذهم والتى هى جزء من طبيعتهم .

تنجح كل أغنية من الاغنيات الثلاث السابقة فى تأدية غايتها الخاصة ، وذلك بالحاح كل منها على فكرة تخيلية بعينها ، فالاولى تهتم بقدوم الشينوى فى الربيع ، وتقدم الثانية عودتهم الى السماء ، أما الثالثة فتصور استمتاعهم بشم الازهار التى كانوا هم السبب فى ازهارها والتى يعد ريجها تسميا من طبيعتهم الخاصة . ويفلح الغنى فى تخيل هؤلاء الآلهة القادين الرائحين ، خصوصا عندما يذبح طابع البهجة على كينونتهم المقدسة ، موحدا بينهم وبين العالم الفيزيقي الذين هم مسئولون عنه . لذا لا تعتمد معالجته الفنية على التوسل أو التضرع الى المشاهد الفيزيكية المموسة - رغم أن هذا قد يساعد فى أداء انشعيرة - بقدر ما تعتمد على تصوير الحالة النفسية التى تسود الربيع وتكمن خلف مظاهره الفيزيكية . وليست هذه حالة الربيع فحسب بل هى حالة الآلهة فضلا عن أنها تعكس معنى وجودهم فى الطبيعة أيضا . ولا يترك الغنى لخياله العنان أثناء وصفه أفعال الآلهة بقدر ما يفعل أثناء تفسير تلك الأفعال فى أسلوب عاطفى مفهوم ، أما وصف الأفعال فهو موجود فى موروثه الدينى ويمكن ملاحظته فى الشعائر . انه يبدأ أداء الاغنية وفى ذهنه فكرة واضحة عن هؤلاء الآلهة، وعن طريق هذه الفكرة بنفذ من المظهر الخارجى للطبيعة الى مزاجها النفسى ومعناها الداخلى ، وهو يفعل ذلك دون أدنى اهتمام بأى شيء آخر . وهذا أمر طبيعى تماما بالنسبة للغنى أو الشاعر البدائى ، ولكنه هنا يأخذ شكلا خاصا ، فالأرض مليئة بالارواح التى لا يمكن أن تفصل عنها بل لا يمكن أن تفهم بدونها . وتؤدى الاغنى على هذا الاساس ، لتجمع ما بين الطبيعى وما فوق الطبيعى فى مشهد واحد ، هادفة - فى المحل الاول - الى الكشف عن شيء ما يمكن بالفعل فى كل من الشينوى ومظاهره الفيزيكية ، ومن هنا تستفطر الاغنيات شعرا طروبيا رشيقا.

وتحتاج الاغنيات الشامانية الى نفس هذا النوع من الخيال الذى يهتم بالمظهر المادى للوجودات وبمعناها الروحى فى نفس الوقت ، وهذا أمر طبيعى ، طالما ان هذه الاغنيات تحاول ان تشرح المغزى الداخلى للمعتقدات الدينية . أما الاغنيات الطوطمية فانها - على الرغم من تشابهها الظاهرى مع الاغنيات السابقة - تبذل اهتماما أقل بالمغزى الروحى وولج أكثر على التقديم الفيزيقي لموضوعاتها . انها تهتم اهتماما كبيرا بالاسلاف الاسطوريين، الذين يعتقد بوجودهم فى مكان ما من الطبيعة ، يمارسون فيه وظائفهم الخاصة . وتقدس الجماعات الطوطمية هؤلاء الاسلاف تقديسا كبيرا ، بل انها تستحضرهم وتتوسل انهم عن طريق الرقصات الشعائرية التى تصاحب الاغاني، وهذا أمر واضح بشكل خاص عند جماعات الاراندا ، الذين يقدمون - من خلال العديد من اغانيهم - صورة حية لهؤلاء الاسلاف على النحو الذى يتخيله كهنتهم . قد يكون لهؤلاء الاسلاف كينونتهم الخاصة وأماكنهم البعيدة عن البشر ، ولكنهم يوجدون على الارض ويرتبطون ارتباطا

الجبلى الذى يظهر فيه الاسلاف اiban الفجر ، ولكن استخدام الملاحظة على هذا النحو يشير الى المعالجة التخيلية الخالصة لذلك العالم . ان مبدع الاغنية يسأل نفسه عما يمكن أن يوجد في الجبال عند الفجر ، ومن خلال اجابته على ذلك تتشكل صور الاغنية . وعلى الرغم من أنه انتزع تفاصيل هذه الصور من مشاهد حياته المألوفة الا أنه أعاد تشكيلها بطريقة تخيلية لا تقدم العالم الجبلى كما يراه الاسلاف فحسب وانما توضح مايلفت انتباههم في هذا العالم أيضا . وهذا يجعلنا نشعر باقترابنا منهم ويجعلنا نرى المشهد كله من خلال نظرتهم السامية ، مما يقربهم أكثر الى دائرة البشر ويضعهم في اطار العالم الفيزيقي الذى يرتبطون به .

ان حياة الاسلاف في هذه القمم الشاهقة لها مهابتها وغموضها الذى يورق خيال البدائي . انه يؤمن بقدرتهم على رؤية الارض المنبسطة أسفلهم وبأن يفرضوا عليها سلطانهم الغريب ، ولكنه يرى أن هذه السلطة تسبب لهم بعض المتاعب ، لانها تربطهم بقمم هذه الجبال دون أن تسمح لهم بالتحرك منها . وهذا أمر طبيعي فللعقل البدائي منطق الصارم الذى لا يستهين بالقيود التى تفرضها الواجبات على الاسلاف ، ان قوتهم تحتم عليهم أن يؤدوا الواجب ،



شديدا بها ، ومن ثم فعلبيهم أن يشاركوا في طبيعتها . ولا يحتاج هذا النوع من الاغاني الى أن يشغل نفسه كثيرا بوظائف هؤلاء الاسلاف ، طالما أن هذه الوظائف معروفة تماما ويسلم بها كل انسان داخل الجماعة . وما يطلب من الاغاني في هذه الحالة هو أن تقدم الاسلاف بطريقة بشرية - أى كما لو كانوا بشرا . وهذا يمكن أن يحدث عندما تصفهم الاغاني في لغة تقربهم من مستوى البشر في الرؤية والفهم والتعامل . قد يكون بين الاسلاف وبعضهم علاقة أبوة أو بنوة ، ولكن الاغنية التى تحتفى بهم لانهم كثيرا بتحديد معنى هذه العلاقة لانها تشغل أساسا بهم على النحو الذى يوجدون عليه في قمم الجبال منتظرين الى شروق الشمس :

تنويع قمم الجبال

تنويع جبهة الجبل الجسور .

« الآباء والابناء الذين هم أغلى مالدنا

تقدف السماء الشهباء من فوقهم برماح الاضواء»

« الآباء والابناء الذين هم أغلى مالدنا

تقدف الشمس من فوقهم برواح الاضواء»

تحلق رسل الطيور المغنية صوب السماء

عندما يشق الصباح ، تحلق فوق السماء

تحلق رسل الطيور الكثيرة الفناء صوب السماء

نعم ، تحلق رسل الطيور الكثيرة الفناء صوب السماء

ينشدون غناءهم دون انقطاع

تفنى الطيور أغنياتها

نعم ، عندما يشق الصباح الفتى طريقه عبرالسماء

تصدح الطيور في زحام صاحب

يستمتع الثعبان الملون بالشمس

على الارض الناعمة المواجهة لجحره

وعندما يعم الضوء الارض تظهر حيوانات الكنفر

الصغيرة وتتقافز عبر الصخور :

عبر الوهاد تحت هذه الغابات الكثيفة

يتقافزون صوب المرتفعات

انهم يظهرون من خلل كومات الاحجار الصغيرة

انهم ياقون هناك يرقبون الطريق

يقف صفارهم في مقدمة الجرف

ينظرون - ساكنين - الى القاع

يستمتع الفرس العجوز بالشمس

وتلهو أقدامه بالاحجار الصغيرة

توجد هنا ملاحظة عاطفية تعطى تماسكا لذلكالعالم

وأداء الواجب له فيوده - رغم كل شيء . ومن هنا تؤمن الجماعات البدائية التي تسكن جبال الولا Iloata - الذي يقع في منتصف سلسلة جبال ماكدونال - بأن عددا من النساء الأسلاف يسكنون فعم الجبال منذ نجر الخليقة لذا يرددون أغنية طويلة تصور حياتهم ، بكل ما تحتويه هذه الحياة من مهابة ومشقة وشجن :

«علينا أن نبقي هنا فوق أحجار القمم

علينا أن نبقي هنا يامعشر الأخوات»

«علينا أن نبقي هنا فوق أحجار القمم

فلنسترح هنا يامعشر الأخوات»

تهب الرياح الشرسة من الشمال

تهب الرياح الشرسة من الشرق

لاتكف الرياح الشمالية عن الهبوب

لاتكف الرياح الشرقية عن الهبوب

لاتكف الرياح الشرقية عن الهبوب

لاتكف الرياح الجنوبية عن الهبوب

تصرخ صقور الجبل عند انقضاها على القاع

تساقط من قبة السماء الى القاع

انها تنقص في سرعة غيثها

تنحدر التلال في خطوط مستقيمة

تنحدر حتى أسفل القاع واحدة اثر أخرى

تنحدر صوب السفح حيث يتقافز الكنغر

تنحدر مواطن الأعشا بواحدة اثر أخرى

« تتشابك أفرع الأشجار القديمة وتتداخل

وتتعاقد أفرع أشجار الفاكهة

ذلك هو المجال الرحيب الذي تصل الاغنية ، اننا نرى الأسلاف من النساء في أماكنهن القصية المهيبة حيث تتراعى الأرض من أسفلهم .. ولكن عند هذه النقطة تنحول نفمة الاغنية ، ويظهر موضوع جديد ، اذ تبصر الأسلاف والجندات صديقات لهن يقفن على قمم الجبال الأخرى ، ويشرن اليهن داعيات للزيارة . ولكن الأسلاف الجندات لا يستطعن تلبية الدعوة ، طالما انهن مقيدات الى أماكن عملهن :

«انها تشير الى بأذيال الفئران الطويلة

تدعوني الى الحضور»

لقد جعلتها هذه الدعوة تبكي

وتتساقط دموعها الفزيرة

تميل برأسها عند حافة الجبل

وتنههر قطرات الدمع على وجنتيها

تنههر قطرات الدمع على وجنتيها

تدير تلك الدمع رأسها

تنههر قطرات الدمع على وجنتيها

دموع فوق دموع ، مرارة يصحبها ياس .

ان الأسلاف الجندات يمانين من ياس محزن ، لانهن

- رغم قوتهم الهائلة - لا يستطعن تلبية دعوة الصديقات

ويفارنن أماكنهن . قد نظن لأول وهلة أن هذه ليست الا أوهام انتهى اليها مبدع الاغنية عندما حاول أن يتأمل حياة أولئك الجندات من الأسلاف ، أثناء انفرادهن فوق القمم . وقد يكون هذا صحيحا ، لكن من المؤكد أن كلمات الاغنية تقدم موقفا دراميا خالصا ، فالجندات مقيدات في أماكنهن بحكم أجباتهن ، وهن على هذه الحال منذ بدء الخليقة ، حيث يرقبن الحياة البشرية التي يشرفن عليها الى الأبد . ويعاملهن مبدع الاغنية - رغم ادراكه لطبيعتهن المقدسة - على أنهن نساء ، وبما أنه يعرف طبائع النساء ، ويدرك تقديرهن للواجب وارتباطهن به ، فإنه يفسر حياة الجندات الأسلاف من خلال خبرته البشرية وتعامله مع النساء من حوله . ان خيال المغنى يمارس دوره هنا لتحقيق غاية محددة ، فهو يحاول أن يفتش في أعماق المشهد المنظور بحثا عن مغزاه الداخلي ، وهو ينجح في ذلك ، لانه يراقب مجتمعه الانساني في حساسية فائقة ، ثم ينتقل - دون أن يمي - من هذا المستوى الانساني الى غيره من المستويات الروحية المتسامية .

ان الخيال البدائي يتعامل أساسا مع ما فوق الطبيعي وغير المحسوس ، فضلا عن أنه غالبا ما يندفع الى الحركة والفعل بطريقة لا واعية ليحقق الاهداف التي تفرضها عليه موضوعاته الخاصة . وهو يقدم الى عقل المتلقى شيئا مرئيا ، وذلك من خلال خلعه صفات المنظور والمألوف على غير المألوف أو المنظور . وتنبع قدرته على تحقيق ذلك من حدة ورهافة الاحساسات البدائية ، فعلى هذه الاحساسات يعتمد نشاطه وواقعيته أيضا . ومن المؤكد انه لن يكون ناجحا على هذا النحو مالم تكن نتائجه او أعماله على هذا القدر من الصلابة والبصرية . وليست احساسات البدائي أكثر حدة من احساساتنا فحسب بل انه يعتمد عليها في حياته اليومية أكثر مما نعتد نحن . انه بطور وبني معرفته الحادة والعميقة بمشاهد العالم من حوله ، بل يمزج أغانيه بهذه المشاهد ، وهذا أمر طبيعي طالما أن دياناته وعقائده الطوطمية تربط ارتباطا وثيقا بهذه المشاهد . ورغم إيمانه بالامحدود بما فوق الطبيعي الا أنه يحيا في عالم واحد فحسب ، عالم يرتبط به الاحياء والاموات على السواء ويلتحم به الطبيعي وما فوق الطبيعي في نفس الوقت . وبما أنه لا يضع أي فارق بين عالم الطبيعة وعالم ما فوق الطبيعة ، بل يؤمن بأنهما عالم واحد من حيث التأثير ، فإنه يستخدم ما يعرفه عن العالم الاول ليشكل به أفكاره الخاصة عن العالم الذي لا يعرفه والذي لا يشكك - مع ذلك - فيه أو ينكر وجوده . ان خيال البدائي ليس الا توسيع للملاحظات وادراكاته ، بمعنى أنه يستخدم مدركاته الحسية وملاحظاته على الأشياء من حوله كي يخلق بها عوالم غريبة تخضع لما يعرفه هو وأبناء جنسه عن عالمه الفيزيقي الذي يحيا فيه .

ترجمة «جابر عصفور»



جولت الفنون الشعبية



تحسين عبد الحى

الفنون الشعبية في عصر التكنولوجيا

ذلك شأن مختلف الأنشطة الفنية والأدبية والفكرية . . . ومع هذا ، وبعد طول معاناة وجهد ، اعترف أصحاب الأدب الرسمى ، بالأدب الشعبى ، ولكنهم وضعوه تحت اسم الآداب الدارجة . . . ثم تطورت هذه اللجنة ، وأصبحت لجنة الفنون الشعبية ، إحدى لجان المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وتبع ذلك تأسيس مراكز متخصصة تعنى بالتسجيل والرصد ، الخاص بالفن الشعبى ، وكان أيضاً مركز الفنون الشعبية ، الذى هو فى طريقه الآن لى يصبح وحدة أساسية من وحدات أكاديمية الفنون .

وعلىنا الآن أن نتحدث عن الفولكلور فى عصر التكنولوجيا ، ويحتم علينا ذلك أن نصحح خطأ مازال شائعا ، وهو أن الفولكلور ، مفهوم يطلق على المجتمعات المتخلفة ، أو هو - بصورة أوضح - ما يصدر عن الجماعات المتخلفة ، أو الذين يعيشون فى القرى . إلا أن النظرة المعاصرة للفولكلور تغيرت كثيرا عن ذى قبل ، وذلك بفعل تقدم الدراسات الإنسانية وظهور شعبة الدراسات الأنثروبولوجية ، وما تبع ذلك من دراسات العادات والتقاليد الاجتماعية . أثبت هذا التقدم

فى محاضراته عن الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا ، التى أقامتها أكاديمية الفنون ، بالاشتراك مع الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، تحدث الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، عن الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا ، وقد شرح الدكتور عبد الحميد يونس فى هذه المحاضرة ، بعض النقاط وصحح بعض المفاهيم التى ترتبط عادة بالفن الشعبى والفولكلور .

قال الاستاذ المحاضر :

عندما بدأ الاهتمام بالأدب الشعبى والفنون الشعبية ، عندنا ، حاول الذين تبناوا هذا الاتجاه أن يكتسبوا له مواقع تشجعه على الاستمرار والتطور ، وتوسع دوائر الاهتمام به ، وخاصة أننا عندما بدأنا بصفة عامة ، نخضع حياتنا للتخطيط أصبح المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وهو وليد هذه الرؤيا الجديدة ، هو المكان الذى يضم بلجانه المختلفة معظم أو كل الاتجاهات الأدبية والفنية فى مجتمعنا ، ولكن أصحاب الأدب الرسمى رفضوا الاعتراف بالأدب الشعبى ، ومن ثم ترددوا فى إنشاء لجنة خاصة بالأدب الشعبى ، شأنه فى



● الدكتور عبد الحميد يونس يلقى المحاضرة

والمادة الشعبية بذلك ليست مادة الجهال ولكنها مادة مثقفة ، ومثقفة ، وفي الأدب الرسمي تكون الشخصية الذاتية المفردة للكاتب أو المؤلف واضحة ، أما في الأدب الشعبي ، فإن الذاتية تتلاشى في المجموع ، وقد افترضنا خطأ أنه طالما اختفى الطابع الذاتي للعمل الفني الفولكلوري فإنه يكون معدوم المؤلف ، ولكن الحقيقة أن له مؤلفا من الناس جميعهم حسب رؤياهم الخاصة ، وأوضاعهم الاجتماعية على مر العصور .

يأتي بعد ذلك الطابع الانساني في المادة الشعبية . فإذا كنا نعيش اليوم في اطار التقدم والتطور المادي الذي يسير بخطى متزايدة السرعة نتيجة للمخترعات الآلية الضخمة والحديثة ، فإن التطور الاجتماعي لا يسير بنفس معدلات التقدم الآلي . ففي الحياة الآلية لا توجد علاقة ما بين الانسان وبين المادة التي يعاد تشكيلها ، أما في الصناعات الشعبية فإن العلاقة بين الانسان وبين المادة التي يعاد تشكيلها ، علاقة ذاتية وموصولة فالصانع الشعبي يعاني من الملالة في بعض الاحيان وهذه الملالة تقوده دائما الى التنويع والى الابتكار ، محاربة للملل ، ولهذا نجد الصانع الشعبي يحدث تعديلا نمطيا ، مثال ذلك صانع القلل عندما يضيف اللون ، أو تغييره المستمر للشكل باضافة أو استحداث التعديلات في تكرار الوحدات الزخرفية ، وفي مواضعها من التكرار ، وهو في ذلك ينزع الى الابتكار بعكس الصناعات الآلية ، التي لا يوجد فيها أى نوع من العلاقة بين الانسان وبين المادة التي يعاد تشكيلها ، فتصبح النمطية التي

أن الفولكلور ليس هو مارسب في مكونات النفس لكي يظهر بصورة عصبية ، ويظهر أيضا أن الفولكلور ليس هو المرتبط دائما بالبسطاء والسذج من الناس الموجودين في قاعدة البناء الاجتماعي ، حيث ثبت من الملاحظة الموضوعية أن الكائن الانساني في أى مرحلة أو أى طبقة له فولكلوره الخاص به . وبهذا أصبحت المادة الفولكلورية ، مادة انسانية يشترك فيها من يعيشون في المدن ، أو في القرى أو في البادية أو في أى مكان .

وعلى هذا أن نحدد بعض المقومات الأساسية للمادة الشعبية :

انها أولا - مادة عريقة تقليدية ، ولكنها ليست كالادب المدون ، لأنها مادة مرنة متطورة باستمرار ويعاد صياغتها بطرق مختلفة ، فكلما تطورت العلاقات الاجتماعية سواء في علاقات الانتاج أو في غيرها ، يعاد صياغة المادة الشعبية بالرؤيا الجديدة للحياة ، ومن ذلك يظهر لنا أن التقليدية في هذه المادة ، تقليدية متطورة ومستمرة ، حيث تتعدل مضامين وأشكال مختلفة ، بمضامين وأشكال جديدة ، فالتقليدية والعراقة ليس معناها جمود المادة الشعبية .

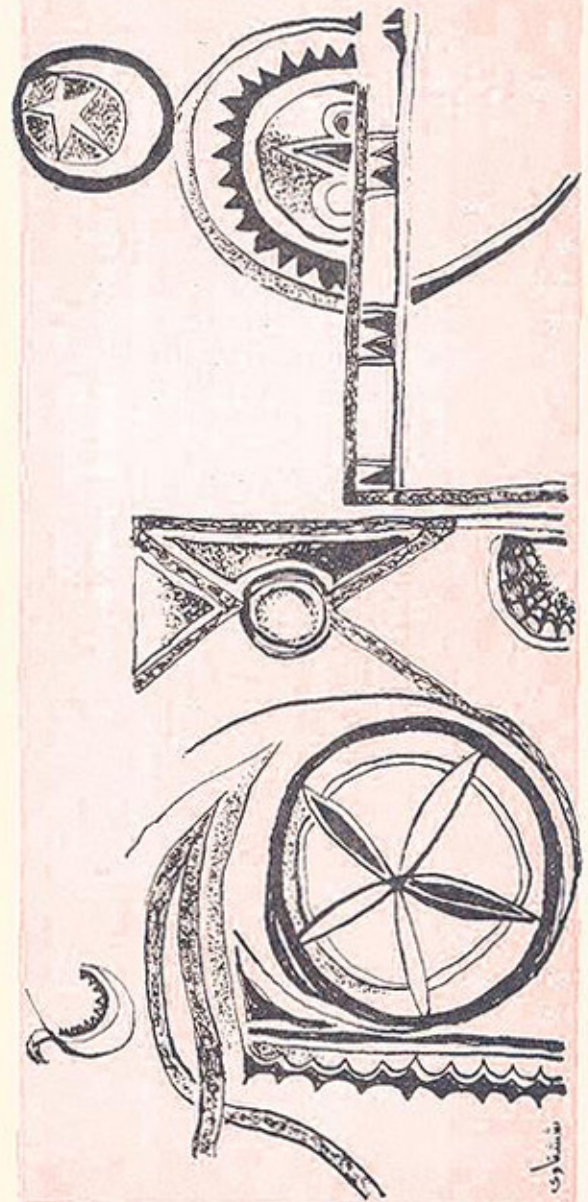
والحقيقة الثانية : ان المادة الشعبية هي الوسيلة الوحيدة للانسان للتعبير عن نفسه ، لأنها بخلاف غيرها ، ليست مفروضة من الخارج ، فهي وسيلة لجمع ثقافته ، لأنها مع التقاليد التي تقوم عليها ، تعتبر محصلة الثقافة التي يحصلها الأفراد من المجتمع .

نشكو منها في المصنوعات الشعبية ، جامدة لا تتبدل في الصناعات الآلية ، وقد قاد هذا الى انتفاكير في المجتمعات الآلية ، الى اذكاء الجانب اليدوي واستعارة التصميمات اليدوية التي تتوافر فيها العلاقة بين الصانع واليدوي والآلة للاستفادة منها في الأعمال الآلية ، محاولين أن يربطوا بين الانسان والمصنوع في تصورهم .

واستطرد الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بعد ذلك في شرح أهمية المخترعات الحديثة في تدعيم وتطوير الفنون الشعبية ، فحدث المستمعين عن أهمية الدقة في النقل الى المتلقين ، فبدلا من استخدام الراوي لالقاء المأثور الشعبي - أصبح التسجيل الصوتي - يعتبر ثورة هائلة في تسجيل المأثور الشعبي . اذ أن الرواة مهما كانوا دقيقين فان مجرد اختلاف اللهجات ، لا يعطينا الدقة التي نحتاجها في تسجيل الصوت ، أو ما يمكن تسميته بالوثيقة الصوتية ، لأنه يعطينا الحقيقة كاملة .

فاذا أضفنا الى ذلك (الصوت) - الحركة (التصوير) حصلنا على حقيقة أدق ، بالصوت والصورة ، لأنها تكون أقرب الى الواقع الموضوعي من التسجيل اللفظي (الكتابة) أو التسجيل الصوتي فقط . لأنه وفي أحيان كثيرة تكون الايماءة ، أو الإشارة والحركة هامة ومكملة للدلالة على المقصود . واذا كانت المادة المنقولة بالصوت جعلت الانسان المعاصر يأخذ أكثر مما يعطى . . الا أنها استطاعت بالوسائل التكنولوجية الحديثة أن تصنع ما يمكن تسميته باللمحة العالمية ، ومن ثم لم تعد الأمية حاجزا كبيرا يحول بين الانسان وبين الماهية الفعلية بمحصلة تلقائية تساعد على أن يعيش مجتمعه ، وعالمه في آن واحد . ولقد ساعد التقدم التكنولوجي على تصحيح مفهوم الفولكلور ، حيث أصبح جزءا من الكائن الانساني نفسه ، حتى الآلة الكبيرة التي اقتحمت مجال التفكير الانساني وهو العقل الالكتروني ، فقد استطاعت استعادة ما يريده الانسان من معلومات لها قدر من التشابه . والعقل الالكتروني لا يستطيع على الاطلاق أن يقضى على المادة الفولكلورية ، وقصارى ما يستطيع العقل الالكتروني أن يفعله هو تطوير المادة الفولكلورية . وسيستمر الجانب الانساني رغم كل هذا التقدم التكنولوجي قائما وموجودا ، وستظل المادة الفولكلورية تتغير ، أو تتعدل ، وتتطور ولكن جانبها الانساني سيظل موجودا ، لأن الانسان سيظل انسانا مهما تكن الأمور .

ولن تغنى المادة الفولكلورية لأنها مرتبطة بالانسان ، وستظل تعالج انسانية الانسان لأنها نتاج عقله ومن خلجات وجدانه .



نشكو

الحرف اليدوية وصناعاتنا الشعبية

خطت وزارة الثقافة والاعلام خطوة موفقة بانضمامها الى مجلس الحرف العالمى ، والمجلس هذا مؤسسة عالمية ثقافية مرتبط بمنظمة اليونسكو ، تشارك فيه حسب الاحصائية الاخيرة (٦٦) دولة كأعضاء مساهمين ومشاركين فى المؤتمرات الدولية التى يعقدها المجلس .

ويعمل المجلس على التعريف بالحرف اليدوية والصناعات الشعبية للهيئات والمؤسسات والدول المنضمه اليه عن طريق النشرات التى يوزعها ، والتى تضم اخبار وصور الصناعات الشعبية لأعضائه على اكثر من خمسمائة عنوان فى مختلف أنحاء العالم ، كما يعمل المجلس على تبادل الخبرات والتدريب والمساعدة والمساهمة فى تحسين الانتاج اليدوى الشعبى والاكثر من الصناعات الشعبية وتعميمها وتبادلها وفتح الأسواق العالمية لتصريفها .

عقد المجلس ثلاثة مؤتمرات ، اقيم الأول منها عام ١٩٦٤ فى مدينة نيويورك وعقد المؤتمر الثانى فى مدينة مونترو فى سويسرا عام ١٩٦٦ وعقد الثالث فى مدينة بروكسل عام ١٩٦٨ ، أما المؤتمر الرابع فسيتم عقده فى دبلن عاصمة ايرلندا عام ١٩٧٠ ، وهذا المؤتمر الأخير يؤمل أن تشارك فيه وزارة الثقافة والاعلام بعد انضمامها الى مجلس الحرف العالمى .

وتأتى أهمية مساهمة وزارة الثقافة والاعلام فى هذا المؤتمر بكونها تشارك فيه لأول مرة والمؤمل أن تعمل الوزارة على التعريف بالصناعات الشعبية العراقية ، وفتح الأسواق العالمية لها بالتعاون مع المجلس المذكور .

كما أن مدى أهمية الصناعات الشعبية العراقية ، تأتى من أنها كثيرة التنوع ومتعددة الأصناف والأشكال ، وهذا ناتج عن اختلاف مناطق العراق بعضها عن البعض من الناحية الجغرافية والسكانية ، فالصناعات الشعبية فى شمال العراق تختلف اختلافاً بيناً عن تلك التى فى وسطه وجنوبه .

وان تطلعنا الى المناطق الجغرافية الثلاث التى يتميز بها العراق ، للاحظنا التقسيم الحرفى

● عن مجلة التراث الشعبى - العراقية - العدد الثامن - نيسان ١٩٧٠ .



وتنوعه بصورة واضحة ، وعلى الأخص المواد الأولية المستعملة في هذه الصناعات الشعبية .

ففي المناطق الشمالية حيث الجبال والمقالع الحجرية والغابات والمراعي نجد أن هذه المنطقة تتميز بصناعاتها الشعبية التي تتمثل بالنحت على الحجر والرخام والحفر على الأخشاب بالإضافة إلى الصناعات الفخارية والحياكة والتطريز وصناعة النحاسيات والأنسجة المصنوعة من المرز والبسط والسجاد الصوفية ، وتتميز أيضا بنوع من البسطة الصوفية غير المنسوجة بل المضغوطة المسماة محليا (الكجا) أو الجبنة ، وتشتهر المدن والقصبات التالية بالصناعات الأنفة الذكر :

الموصل ، كركوك ، سليمانية ، عقرة ، دهوك ، سنجار ، عمادية ، قره قوش وطوزخورماتو .

ونلاحظ أن المنطقة الجنوبية حيث تكثر أشجار النخيل والقصب والبردي فإنها تستعمل كموايد أولية لصناعة الحصران والسلال والحبال وصناعة القوارب والزوارق : وأشهرها المسمى بالمشحوف بالإضافة إلى صناعة السجاد والبسط من الصوف والمرز ، ومن أهم المدن التي تنتج هذه الصناعات البصرة ، القرنة ، العمارة ، الديوانية ، الناصرية والسمامة . وتكاد قسبة الهوير تنفرد بصناعة المشحوف .

أما المنطقة الوسطى حيث تتوفر معظم المواد الأولية التي تأتيها من الشمال والجنوب أو الموجودة فيها بالذات . فإن أهم الصناعات التي توجد فيها صناعة الكاشي والموزائيك والتطريز ،

وصناعة الفخاريات والنحاسيات والبسط والسجاد والصياغة الذهبية منها والفضية . وأهم المدن التي تتوفر فيها هذه الصناعات : بعدد الحلة ، كربلاء ، الحى والمدحتية .

ويكاد ينفرد العراق بحرفة يدوية ، وصناعية شعبية يتميز بها عن غيره من أقطار العالم ، وهذه الحرفة هي صياغة الفضة المطعنة بالميناء ، والتي تؤديها طائفة معينة ، هي طائفة الصابئة أو المندائين وتنتشر هذه الصناعة الحرفية في كل من بغداد والبصرة والموصل والعمارة .

ولابد لنا أن نذكر هنا ، أن انضمام وزارة الثقافة والإعلام إلى مجلس الحرف العالمي سبقتة خطوة أخرى لا تقل أهمية عن هذه ، وهي قيام الوزارة بتأسيس أول متحف للآزياء والمآثورات الشعبية في العراق ، وقد أخذت مديرية الآثار العامة على عاتقها تنفيذ المهمة فأوفدت لجنة من ذوي الخبرة والاختصاص ، تجول أنحاء العراق من أقصاه إلى أقصاه ، تجمع وتشتري الآزياء الشعبية والصناعات والمواد الإثنوغرافية لغرض تنسيقها وعرضها في متحف الآزياء والمآثورات الشعبية ، وذلك للحفاظ على أصالة هذه الآزياء الشعبية . وهذه الصناعة ، وليكون المتحف واجهة عريضة لمختلف الصناعات الشعبية العراقية . والذي يلاحظ أن أغلب الصناعات الشعبية أخذت بالاندثار والبعض منها قد اندثر فعلا .

والذي نريده من بعد هذا كله أن يعمل الحرفيون الشعبيون على تحسين إنتاجهم والمحافظة على أصالة صناعاتهم الشعبية وإبراز تراث العراق الحضاري فيما ينتجون ويصنعون .

إلى متى نهمل موسيقانا الشعبية

ينظر خبراء الموسيقى الشعبية الأوروبيون إلى بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط - وعلى وجه الخصوص بلاد المنطقة العربية - على أنها حقول موسيقية شعبية غنية لم تكتشف بعد ، وأن أهميتها ترجع إلى جذورها العميقة المتصلة بحضارات عريقة قديمة .

وفي ضوء هذه النظرة قام في السنوات القليلة الماضية ، عشرات الموسيقيين من ألمانيا ، وإيطاليا ، والدانيمارك ، ورومانيا ، وأمريكا ، واليابان - بجولات في معظم البلاد العربية ، بحثا عن الموسيقى الشعبية في الجبال والوديان والصحراء والسواحل ، ومن الضروري أن تكون أهداف هؤلاء الموسيقيين من دراسة الموسيقى الشعبية في المنطقة العربية - مختلفة - كما أنه من الأمور الهامة بالنسبة لنا دراسة هذه الأهداف ولكننا عادة لا نستطيع تحقيق ذلك ، لأن الباحث الموسيقي الأجنبي لا يقدم لنا نسخة من بحثه . ونحن نعلم أن مركز الفنون الشعبية بالقاهرة قدم كثيرا من الخدمات والإمكانات اللازمة لعمل الباحثين الأجانب ، ونحن نعلم أيضا أن المركز لم يحصل على نسخة من دراستهم الموسيقية .

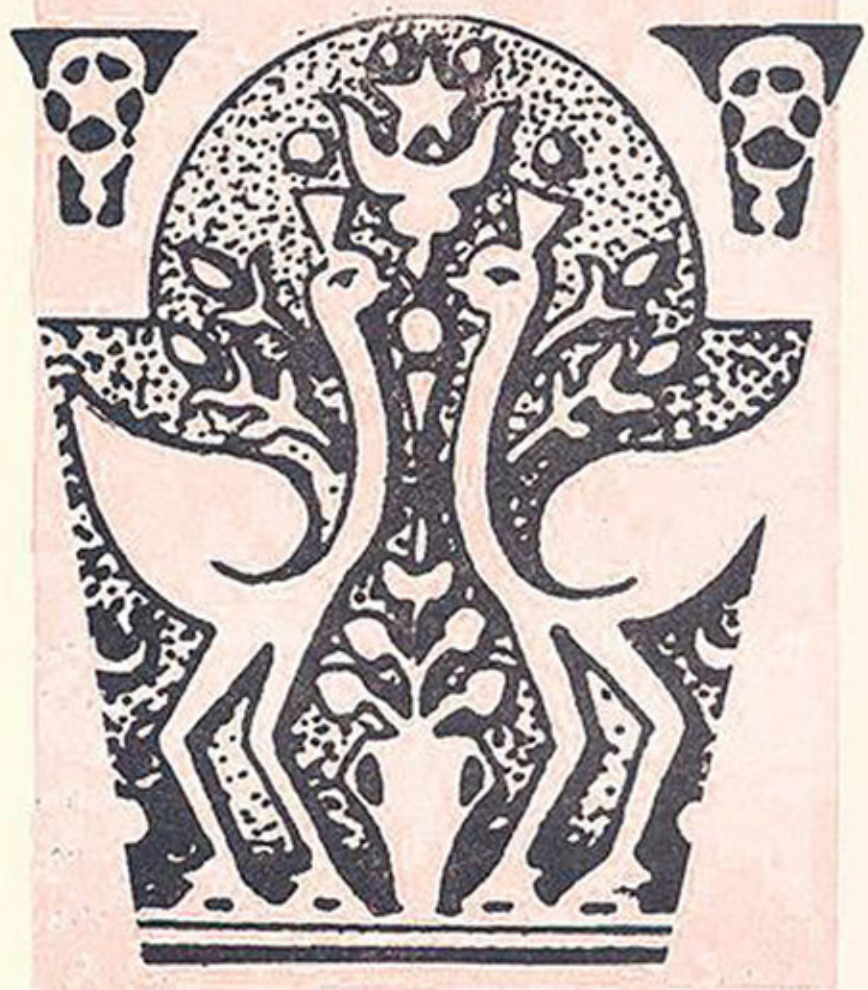
لقد طلب مركز برلين كما علمنا - من الموسيقي الزميل شافيقي أبو عوف الذي حضر مؤتمر الموسيقى لبلاد حوض البحر الأبيض المتوسط في أوائل سنة ١٩٧٠ - أن يرسل إلى المركز ببرلين تسجيلات ومعلومات عن الموسيقى العربية التقليدية - ونحب أن ننبه الزميل أبو عوف أنه يجدر به أن يهتم في إطار موقعه كرئيس لمعهد الموسيقى العربية - القسم الحر - بتكوين مركز بحث من الموسيقيين المخضرمين الدارسين وحملة التراث الموسيقي العربي ، لدراسة ، وتسجيل ، وتحليل ، وتصنيف تراثنا الموسيقي ، وهو بذلك يحقق العمل العلمي الجماعي الذي يضمن به :
أولا : قيامنا بدراسة تراثنا الموسيقي قبل إرساله إلى خبراء الموسيقى في أوروبا لدراسته .

ثانيا : التعامل المدروس الواعي مع مركز برلين .

● جريدة الاهرام ٢٦/٦/١٩٧٠، عن مقال بقلم : سليمان جميل



والصحراء ، وكما نتصور مدى أهمية استخدام هذه المعلومات لصالح تقدم الانسان العربى .
فان هذه المعلومات تتحول الى سلاح ضدنا فى يد أعدائنا !! ولعل ذلك ما يدعونا الى تشجيع مركز الفنون الشعبية فى القاهرة على العمل الخلاق فى مجال الدراسات الموسيقية الشعبية فى مصر والبلاد العربية مع الخبراء الاجانب ، ولكى نحقق ذلك فانه من الضرورى دعم مركز القاهرة بالشباب خريجي المعاهد الموسيقية واعدادهم للتخصص فى الدراسات الموسيقية الشعبية فى اكاديميات الدول الصديقة ، ونحن نستطيع حاليا دعوة الموسيقيين المصريين الذين قدموا بحوثا فى الموسيقى الشعبية للاشتراك مع الباحثين الاجانب الزائرين فى جولات البحث الميدانى ، وسندقق بذلك فوائد كثيرة من أهمها تبادل المعلومات العلمية والتسجيلات والخبرات بين الباحث المصرى والباحث الأجنبى ، ولماذا لا نعمل على تشجيع العاملين بمركز الفنون الشعبية على اعداد برامج اذاعية من الموسيقى الشعبية من تسجيلات المركز !



ان المركز يستطيع طبع تسجيلاته الموسيقية على اسطوانات صوت القاهرة ، وكذلك تنظيم حلقات استماع ودراسة تضم المؤلفين الموسيقيين والملحنين والمهتمين بالثقافة الموسيقية والفنون الشعبية عموما ، ولا شك أن مثل هذا النشاط هام لربط مركز الفنون الشعبية بحياتنا العملية ومساعدته فى نفس الوقت على متابعة نشاط مراكز الدراسات الموسيقية الشعبية فى العالم .

ان المقترحات الايجابية التى قدمها الأستاذ سليمان جميل فى مقاله قد تجاوزت مجال الدراسة الى التنفيذ ، فهناك :

أولا : مشروع معهد الفنون الشعبية ، وستكون الموسيقى من أهم فروعها .

ثانيا : العمل على الاهتمام النظرى والعمل بالجوانب الشعبية فى معاهد الحركة ، والايقاع والدراما فى أكاديمية الفنون .

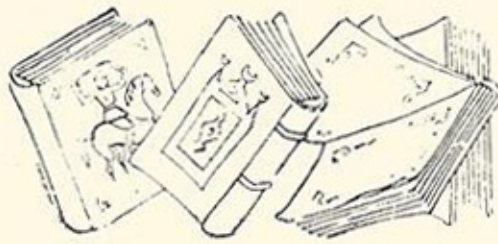
ثالثا : برامج مركز الفنون الشعبية ، والعمل على تقديمها للدارسين والتعريف بها للجماهير . بقيت نقطة أساسية وهى ، ضرورة الحصول على الدراسات التى يقوم بها الأساتذة الاجانب المتخصصون : والمجلة ، تعود فتشعر على المقال وصاحبه .

« تحسین عبد الحى »

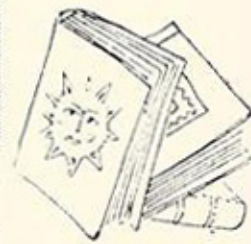
وليس مجرد ارسال معلومات سريعة مبتورة عن تراثنا الموسيقى الى هذا المركز .

وكما نعلم فان مركز برلين يقوم بطبع ما لديه من الموسيقى الشعبية على اسطوانات ، فهل لدى مركز القاهرة مجموعات الاسطوانات والدراسات التى نشرها مركز برلين . أو مراكز الموسيقى الشعبية فى البلاد الأوربية الأخرى عن الموسيقى فى المنطقة العربية ؟ طبعاً لا ! وماذا بعد ذلك ؟ هل نبقى على موقفنا السلبي نواصل تقديم الخدمات والامكانيات لخبراء الموسيقى الشعبية الأجانب دون الاهتمام من جانبنا بمعرفة ماتحتوية هذه الدراسات من معلومات عن ثقافتنا الشعبية ؟ اننا نقدر كل جهد يبذله الخبراء الأجانب فى دراسة الموسيقى الشعبية فى المنطقة العربية ، ونحن فى نفس الوقت نقدر خطورة تخلفنا فى مجال هذه الدراسات ، اذ أننا حتى الآن لم نتحرك خطوة نحو اعداد الباحث العربى المتخصص فى الدراسات الموسيقية الشعبية .

ولا تخفى علينا أهمية الدراسات الموسيقية الشعبية فى المنطقة العربية ، اذ أن هذه الدراسات فى اطار مايتعلق بها من الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية تقدم لنا المعلومات اللازمة لمعرفة الانسان العربى فى مجتمع المدينة والقرية والجبل



مكتبة الفنون الشعبية



العادات والتقاليد الشعبية

تأليف الدكتور / محمد محمود الجوهري
عبد الحميد حواس
الدكتور / غلياء شكرى

لمسئولية المبادرة الى المواجهة الموضوعية
والميدانية للتراث الشعبى الغزير العريق .

وينقسم هذا الجزء الى قسمين رئيسيين :
الأول - تمهيد نظرى يبين فيه الأساتذة الثلاثة
أهمية الدليل ومصادره وتصميمه وتقسيمه .
ولقد افادوا فى هذا القسم من الخبرات السابقة،
وبخاصة من حركة جمع التراث الشعبى فى
ايرلندا ، وهى الحركة التى كان على رأسها انعام
الايرلندى (سوليفان) ، والتى نظمها دليله
المشهور ، الذى يرجع اليه أكثر المشتغلين بجمع
التراث الشعبى من مصادرة الاولى وببنيانه
الأصيلة .

أما القسم الثانى فارشاد عملى للجامعيين ،
وتخطيط موضوعى للعادات والتقاليد ، ويحلها
وينظر فى سياقها ، ويقسمها الى جزئيات ،
تحقق بأسئلة متتابعة ، تعترف بتكامل المادة
الشعبية وتوزعها وانتشارها . وهذا القسم
يدور محوره الرئيسى على العادات والتقاليد :
دورة الحياة من الميلاد الى الزواج - الزواج -
الموت - الحداد . وقد مهد المؤلفون لهذا القسم
ببيان واضح بتوجيهات فنية للجامعيين ، وب تأكيد
وحدة ، الظواهر وسياقها ، وتفسير طبيعة الجمع
للناس ، الذين يحفظون أو يرددون أو يمارسون
هذه الظاهرة أو تلك من ظواهر التراث الشعبى .
د . عبد الحميد يونس

لقد أحست الحياة الفكرية بالحاجة الملحة الى
دليل يجمع فى أعطافه خطة العمل الميدانى فى
مجالات التراث الشعبى ، ويبين الشروط التى
لا بد من توافرها فى العاملين على الجمع
والتصنيف للمادة الشعبية ، ويقسم التراث
الشعبى الى فروع على أساس علمى ، كما يسجل
عناصر الاستبيان تسجيلا ، يضعها فى مكانها
الصحيح من السياق ، مع الاهتمام بالأبعاد
التاريخية والجغرافية والاجتماعية لعناصر تلك
المواد الشعبية .

ولعل من الانصاف لواقع الدراسات الشعبية
فى العالم العربى أن نسجل الدعوة الملحة والمتكررة
أوضع دليل تفصيلى ، يهدى العاملين المتخصصين
فى الفولكلور والانثروبولوجيا الاجتماعية منذ
حوالى عشر سنوات ولعل من الانصاف أيضا
للقوامين على جمع التراث الشعبى ودراسته فى
الجمهورية العربية المتحدة أن نذكر الجهود التى
بذلوها فى سبيل الاستجابة الى حاجة الدراسات
الشعبية لذلك الدليل . ولقد أتيح لكاتب هذه
السطور أن يطلع على تلك الجهود وأن يسهم ،
ولو بطريقة غير مباشرة ، فى الاتفاق على منهجها .
وإذا كان الاساتذة الذين سبقوا الى نشر هذا
الجزء عن العادات والتقاليد قد استجابوا لما
أحسوه من ضرورة تنظيم العمل الميدانى على
أساس علمى ، فإن لهم فضل الجهد الواعى

الأدب الشعبي في تونس

تأليف : محمد الرزوقي

عرض وتلخيص : محمد فكري أنور

الحديث عن الفنون الشعبية بوجه عام ،
والأدب الشعبي بوجه خاص ، محفوف بكثير من
المزلق ، ومتعرج السبيل بالكثير من المنحنيات ..
ذلك ، أن كون الأدب الشعبي غير محكوم
بقواعد واضحة ومحكمة تحدد مبدعه ووقت
ظهوره ومقاييسه الجمالية ومراحل نموه التاريخية
والفنية .. يجعل من المسور على المتأدبين ودعاة
العلم ادعاء حق الفتوى في هذا الفن ومتى
نأصية القول الفصل فيه .. ومن ثم يصبح
الكلام في هذا الموضوع - في كثير من الأحيان -
محض تأمل وافراز مجادلات وفروض لا تقوم على
غير أساس الارتجال والعجلة !! ولم لا والموضوع
ذاته غير متوفر المرجع وغير محدد التواريخ وغير
مدعم الشواهد ؟؟ ..

بيد أن الأدب الشعبي لم يعدم الجهد الجاد
والمنهج العلمي في البحث . ففي المكتبة العربية
عدد من الكتب والبحوث تناول أصحابها هذا
الموضوع بدءا يستند منه في البحث والتلخيص ..
فجاءت نتائج بحوثهم وأعمالهم علامات على الطريقتين
تحدد الأجيال المستحدثة من عشاق هذا الأدب
طريقها ، وتضع له مقاييس وحدودا تسد
الطريق أمام محاولات الارتجال .. ما هؤلاء
صفي الدين الحلبي في كتابه (العاقل الحالي) ،
وابن حجة الحموي في (باوغ الأمل في فن الزجل) ،
وأحمد تيمور في (الأمثال العامة) .. إلى جانب
عدد من الدراسات والرسائل الأكاديمية حول
السير والقصص الشعبية القديمة والحديثة
والتعابير الشعبية قام بها الدكتور أحمد أمين
والمكتوبة سهر القلماوي والدكتور عبد الحميد
يونس .





غالباً أن ينقلك من حادثة الى أخرى أشد منها غرابة ، ومن مكان الى غيره ، وما بلد الى بلد ، ومن زمن الى آخر ، ومن بلاط الى كوخ صعلوك .. سابحا بك بحر القرون أو مناكب الأرض ، أو أجواء السماء أحياناً .. الى جانب ذلك كله فهي لا تخلو من توجيه وتربية وضرب للأمثال ، وحشر للعجائب والفرائب ، التي تخرج بك من الخيال الى الواقع ، ومن الواقع الى اللاواقع ..

وما دما نتحدث عن الأسطورة معتمدين الأسلوب العلمي في النقاش ، وجب علينا أن نحدد لها أصولاً وركائز لا بد من توفرها في الحادثة أو الأحداث التي تشتمل عليها ، وهي (عند المؤلف) : -

١ - **التشويق** : وعن طريقه تضم الأسطورة مفاجئات وعقد محيرة تجعل السامع متيقظ الاحساس ومركز التفكير أثناء سماعها حتى يفاجئه الحل ..

٢ - **ذكاء القصاص وفصاحته** : وبها يرسم تسلسل الأحداث وتخلق المواقف المشوقة .

٣ - **الخيال** : ويختلف استعماله عنه كعنصر من عناصر القصة ، بكونه غريباً يكاد يلمس في أحيان كثيرة شاطئ الأوهام .

أما من ناحية الموضوع فتتعدد فروع الأسطورة الى :

١ - **الأسطورة الاجتماعية** : كتلك التي تناقش علاقة الرجل بالمرأة ، أو علاقة المرأة بكنيتها (زوجة ابنها) أو علاقة الفرد بالحاكم .

٢ - **الأسطورة السياسية** : وهي التي تهدف الى استنكار الظلم والاستعباد ، وتشيد بالعدالة والمساواة ، كأسطورة (الباي سليم وقائد دريد) .

أما في تونس : فقد كادت عجلة التطور الحديث أن تدهم في طريقها كنوزاً من التراث الشعبي والتعابير الشعبية التي تشكل في مجموعها تراث سكان البادية وأهل القرى . ولكن ما أن تحقق للبلاد استقلالها الوطني حتى فرض موضوع التراث الشعبي نفسه على وجدان الشعب ، متمثلاً في وجوب جمع التراث الشعبي والمحافظة عليه كركيزة من ركائز الشخصية القومية في تونس فكان أن شرعت الاذاعة في جمع ألوان من الشعر الشعبي ، واهتمت كل من كتابة الدولة للتربية القومية وكتابة الدولة للأخبار والارشاد سابقاً من جهتهما بجمع نصيب وافر من الشعر الشعبي والأغاني والأمثال الشعبية .. الى جانب الجهد الذي بذلته الفرق الفنية في اهتمامها باحياء الأغاني الشعبية والرقصات التقليدية .

على أنه بانشاء كتابة الدولة للشئون الثقافية في أواخر عام ١٩٦١ اضطلع التراث الشعبي بالمرتبة الأولى من الاهتمام ..

أما على مستوى اهتمام الأفراد بالموضوع ، فقد جمع الدكتور طاهر الخميري مجموعات ضخمة من الأمثال العامية والتعابير الشعبية ، وأصدر الاستاذ البشير الزريبي مجموعة من الأمثال العامية الخاصة بالشئون التربوية ..

أما فيما يتعلق بالشعر والأمثال والأسطورة وأغاني المناسبات فسيكون لقاءنا ، خلال الصفحات التالية ، مع محاولة جادة يرسمها الأستاذ محمد المرزوقي في كتابه « الأدب الشعبي في تونس » .

أن أول ما يقترن بالذهن عند مناقشة التراث الشعبي هو الاساطير .. نظراً لأهمية المركز الذي تحتله في مجال الأدب الشعبي . فالى جانب ما فيها من متعة وحكمة وتشويق وخيال يستطيع

٣ - الأسطورة البطولية : كالتى تصـور المعارك الحربية ، وتتميز بالمبالغة فى وصف أبطالها .. كسيرة عنترة بن شداد ، وأمثالها كثير فى الأساطير التونسية .

٤ - الأسطورة العقائدية : وهى التى تسمى بالميولوجيا الشعبية ، وفيها تعرض قصص عن الاله أو الآلهة والرسـل وكرامات الصالحين والدرأويش ، أو تلك التى تشـمل أقاصيص (الجن) الغيلان والسحرة .

٥ - الأسطورة التاريخية : التى تعتمد على سرد وقائع تاريخية معينة ، مضافا اليها نصيب من الخيال للمبالغة .. كأسطورة سيف اليزل (سيف بن ذى يزن) ، والوزير ..

٦ - الأسطورة الأدبية : وهى تلك التى تشمل الملح الأدبية كالشعر والأمثال السائرة والألغاز .

٧ - أسطورة الأطفال : وهى التى يضطلع ببطولتها الحيوانات والصبيان وتهدف الى تهذيب الطفل .

ومن أمثلة الأساطير السياسية أسطورة « الباي سليم وقائد دريد » التى تحكى أن هذا الباي كان حليما عادلا ، لكن ابنه كان طائشا ظالما ، اغتصب يوما عروس ابن قائد قبيلة دريد فقتله زوجها دفاعا عن شرفه .. وعلم الباي بسبب موت ابنه فأطلق القاتل وقرب أراه قربا حسده عليه الوزير الذى أراد بدوره أن يفسد بين الباي وبين قائد دريد ولكن رجال دريد فطنوا الى دسائس الوزير فقتلوه .. فما كان من الباي الا أن قال « من حفر جبا لأخيه ، أوقعه الله فيه » .

وفي هذه الأسطورة تتضح الجذور العربية فى الأسطورة التونسية .. تلك الجذور التى



كانت تمتد الى ما قبل الاسلام حيث كانت الأساطير بعد ذلك تنتقل من أحفاد قحطان وعدنان مختربة الشام ، فمصر ، فليبيا حيث تستقر فى تونس ليرويها الاجداد الى الاحفاد . ومن أمثلة هذه الأساطير أسطورة ، التى ما يسمع رأى كبيرو ، الهم تدبرو » .

- وإلى جانب الجذور العربية فى الأسطورة التونسية ، فهناك كذلك التأثير الأندلسى والتأثير التركى ..

الأمثال العامية :

وهى حكم جمعت فى تعابير تمتاز بالإيجاز والبلاغة والذوق .. ومنها ما يخص التعامل اليومى بين الأفراد ، ومنها ما يعالج التربية والأخلاق التى تواضع عليها المجتمع ، ومنها ما يختص بالدين .. ومن مميزاتـها حسن صياغتها وبلاغتها وصلاحيـتها للاستعمال فى كل زمان ومكان .. منها :

- « أعطوه كراع مـد يده للذراع » ..
- ويقرب للطماع الذى لا يقف طمعه عند حد .
- و « ضنـاك ينفـعك ما دام ماكنشى » ..
- أى أن ولدك يفيد ما دام أعزب لم يتزوج .
- و « العز بعد الوالدين حرام » ..
- و « كل قرد فى عين بوه غزال » ..

وغنى عن البيان وضوح الوحدة اللفظية والموضوعية بين هذه الأمثال من تونس وتلك الأمثال المتداولة .. سواء فى مصر أو فى غيرها من الدول العربية ..

وماذا عن الشعر ؟ ..

فى بداية حديثه عن الشعر يحرص المؤلف على تمييز الشعر الملحون بأنه أعم من الشعر الشعبى ، اذ يشمل كل الشعر المنظوم بالعامية ، سواء أكان معروف المؤلف أو مجهوله ، وسواء روى من الكتب أو مشافهة ، وسواء دخل فى حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص . وأول ما عـرف من الأدب الشعبى المنظوم هو الأراجيز التى تفنن فيها العرب ، فنظموها بمختلف اللهجات القبلية ، كما تفننوا فى ميزانها ، فجعلوه مركبا من ستة تفعيلات أو من أربعة تفعيلات مثل :

قيده الحب كما

قيـد راع جمـلا
وجعلوه مثـلوثا .. أى مركبا من ثلاث تفعيلات .. مثل :

انك لا تجبني

من الشوك العنب

ومنهوكا .. أي من تفهياتين .. مثل :
يا ليتني

فيها جذع

أما الشعر الملحون .. فان أول ما وصل
تونس منه يرجع الى العصر العباسي الأول في
خلافة المعتصم ابن الرشيد في أول القرن الثالث
الهجرة . وقد روت لنا الكتب نظما عاميا للخليفة
نفسه .. قيل : انه طاب يوما كلب صيد من
أحد قواده الأتراك ويدعى أشناس ، فأرسل
إليه هذا كلبا أعرج فردده المعتصم إليه ..
ويبدو أن أشناس كان لا يعلم بعرج الكلب ،
وظن أن هذا العيب أصابه عند الخليفة .
فكتب أشناس الى الخليفة :

الكلب أخذت جيد

مكسور رجل جبنت

رد جيد كلب

كما كنت أخذت

فأجابه الخليفة بقوله :

الكلب كان يعرج

يوم الذي به بعثت

لو كان جاء مجبر

أجبر رجل كلب أنت

ولا يخفى ما في بيتي الخليفة من تعريض
ومحاولة تقليد لهجة عاملة التركي .

ويكبر ابن خلدون من شأن الشعر الشعبي
ويرى أهميته في تونس بنوع خاص ، وينحصر
الشعر الشعبي - بحسب أشكاله - الى أربعة
فروع هي :

١ - القسيم : وهو قصيد ذو أبيات تتحد
قوافي أشطارها الأولى كما تتحد قوافي أشطارها
الأخيرة . وليس له طالع ولا مكب (رجوع) .
ويعتبر القسيم من أقدم الأزجال المعروفة في
تونس وأنه تولد عن القصيد الزجلى المنسوب
الى أعراب هلال وسليم الوافدين على تونس من
الشرق . وهذا هو سبب انتشاره ، أكثر من
أنواع الشعر الأخرى ، بين رواة البادية .

ومن أمثلة القسيم الخفيف المسمى في
تونس بـ (العروبي) قول محمد التونسي :

أصل الكلام ليسه تميز

والحر يعطى الحزازة (١)

(١) الحديث له أصول متميزة عن بعضها ، والحر

من يتعظ بغيره .

الزيت ما يجيش م الفيز
والصوف فيه الفرازه (٢)

الجرى ما هوش تنقيز
المبكر ياخذ برازه (٣)

٢ - الموقف : وهو قسيم مربع تتركب
أبياته من أربع شطرات تتحد قوافي الشطرات
الثلاث الأولى وتكون للأشطار الأخيرة قافية
مخافة متحدة في ذاتها .

٣ - المسدس : منظومة تتركب من طالع
ذو ثلاثة أشطار أو غصون ، وأدوار تتركب من
ستة أغصان في الغالب ، الأربعة الأولى متحدة
القافية والأخيران لهما نفس قافية الطالع .

٤ - الملزومة : ولها طالع ذو غصنين أو ثلاثة
أو أربعة ، وأدوار تتركب من أغصان ثلاثة فما
فوق : تتحد قافيتها وتختتم بفصن ترجع
قافيته الى قافية الطالع .

هذا ، ويقول المؤلف ان شعراء الملحون
قد نظموا في جميع الأغراض التي نظم فيها
الفصيح واتخذوا نفس الأسلوب المتبع في
الأغراض القديمة المعروفة . وإذا كان الشعر
الفصيح قد طرأ عليه بعض لتطوّر في العصر
الحديث فان هذا التجديد في أسلوبه ونظمه
وحتى في معانيه وأوازنه كان نتيجة نلاقح
الثقافات واتصال الشعوب ببعضها .. وعليه
فان الشعر الشعبي في تونس لم يدخل عليه
أي تجديد للآن . ويخرج الكاتب بأن هذا
الوضع نتج عن انصراف المثقفين عن ممارسته
كفن من فنون الأدب . بيد أن الشيء الوحيد
الذي وجد في الملحون ولم يظهر بعد في الفصيح
هو (شعر الملحمة) ، ويقصد بها الملحمة الكاملة
الأجزاء .

كذلك لم تتغير أغراض الشعر الشعبي
حديثا عما كانت عليه قديما .. فما يزال
شعراء الملحون مفتونون بالنظم في الغزل ،
ووصف الطبيعة ، ووصف الخيل ، ووصف
الوقائع الحربية ، وبشعر الوعظ والارشاد ،
والشعر الاجتماعي ، ونقد المجتمع ، وشعر
السياسة ، وشعر الرثاء ، وشعر الألفاظ ،
وشعر الطريق ، والبديعيات ، والشعر التمثيلي
وشعر المدح ، وشعر الملحمة ، والدينيات ..

(٢) لا يبقى الزيت من أعشاب (الفيز) وللصوف
أحسن من بعضها البعض .

(٣) ليس الجرى قفزا ، ومن سافر مبكرا وصل
قبل الآخرين .

هذا عرسك يا غالى
يا زهو بالي
نحميه اذا راد العالى
هذا النهار الى نبقيه
والقلب شاهيه
يجعل محمد حاضر فيه
أما هودج العروس .. فتتشد النسوة عند
لقائه عند بيت العروس قالات :
خليل وخيتي جابوا جملا
ظفروا راسها وهدوا خجلها
قولوا لسيدها يعزم يسير
بنتك ساذبه فوق الحصر

والى جانب اغنيات الاعراس بمختلف
مناسباتها ، هناك أغاني عاشوراء ، وأغاني القمح
وحذاء الابل ، وعرس الغنم ، وأغاني المطر ،
وأغاني الحصاد ، وأسجاع المآتم .. ومن نواح
أخت على أخيها :

خويا الفالى ولد أمي
بيك نعاشي ع الأعاسدا

ترفعنى حامل وترضع
تو قادر جمالك طيحنى

وعتبه دارك لطمتنى
وأختك خاضعة وذليسه

ومعناها : يا أخى يا بن أمي يا من كنت
افتخر بك على الأعداء ، لقد كنت تتحملنى حاملا
ومرضعا ، والآن طرحنى قوى جمالك ولطمتنى
عتبه دارك وأصبحت أختك ذليلة خاضعة لها
قدر لها .

وبعد ..

فلا ريب أن اكتاب يسد فراغا من المكتبة
العربية ، خصوصا في موضوع الشعر الشعبي
التونسي ، الذى عالجه المؤلف بافاضة ، سواء
من ناحية أنواعه أو أغراضه أو موازينه . هذا ،
والحسنة التى تذكر للمؤلف بكل تقدير فى هذا
العمل هى جدية البحث والاستشهاد بالأمثلة
فى كل ما يقول : ولا غرو فالأستاذ المرزوقى من
الأعلام البارزين الذين يؤصلون مناهج الدراسة فى
الادب الشعبى وهو يجمع بين ما عرف عند
الفحول من الرواة ، بالقدرة الباهرة على الجمع
والتقصي وتمييز الفث من انتمين والأصيل من
الدخيل ، وبين ما يتوصل به المحدثون من مناهج
تفيد من نتائج الدراسات الانسانية على اختلاف
فرعها ومناهجها .

« محمد فكرى انور »



والجدير بالذكر أن نظم شعراء الملحنون من
كافة هذه الأغراض ، سواء من حيث الشكل أو
المضمون ، يتفق تمام الاتفاق مع أسلوب شعراء
الفصحى ، سواء فى نظم ما قبل الاسلام أو فى
العصور الاسلامية المختلفة أو حتى فى العصر
الحديث ..

أما شعر المناسبات ، فهو الشعر الذى
يرتبط غناؤه بمناسبات معينة ، وهو الشعر
الذى يصدق عليه اسم (الشعر الشعبى) ..
فهو مجهول انقائل ، وصل الينا بالرواية
الشفوية ، جيلا بعد جيل .. وهذا هو (الشعر
الفولكلورى) .

على أن أهمية هذا الشعر لا تكمن فى قيمته
الأدبية وحسب ، بل أن أهميته العظيمة تتحقق
من حيث هو تراث شعبى يصور ألوانا من المجتمع
القديم بعاداته وأفراحه وأتراحه .. هذا التراث
الذى يضمحل مع الزمن .. ومن ثم يصبح من
الواجب الاهتمام بجمعه والاشتغال بانتشاله
من الاضمحلال حفاظا على تاريخ المجتمع التونسى .

وفيما يلى بعض صور لشعر المناسبات
التي تشكل تراث الجنوب التونسى .. منها :
أغاني الاعراس : وهى تلك التى تشاءو بها
النساء فى حفلات العرس .. ولكل مناسبة
من مناسبات الزواج أغانيها الخاصة ، وأن كنا
نلاحظ أن هناك اتجاهات متميزة ينتشر فى كافة
أغاني مناسبات الاعراس .. ألا وهو الاحساس
الدينى وذلك باستهلال الاغنية بالصلاة على
النبي أو باليسلمه أو بطلب البركة والتوفيق
من الله .

تقول أغنية بدء العرس :

صلى الله على الهادى نبينا

بابا فاطمة يا زاييرينه

صور عراقية ملونة

تأليف : منصور الحلو

بقلم : محمد أحمد يوسف

الشعر الشعبي هو أقرب ألوان الأدب إلى حياة الشعب وأصدقها به .. إذ أنه ينهل مباشرة من الواقع اليومي لحياة الناس بحيث يستمد مادته الخام - والتي لا يطرأ عليها كثير من التشكيل - من أفراحهم - وأحزانهم .. وأمانهم .. ومشاكل الحياة اليومية لهم .. وصور الحب .. والهجر .. والغربة .. ومن الحكم والأمثال التي ترددها أفواههم مصاغه بأقل قدر من الكلمات .. محملة بأثقل قدر من المعنى .

والشعر الشعبي كغيره من ألوان الآداب وأنفون تتجسد فيه ملامح الحياة الشعبية بكل جوانبها .. إلا أنه أصدقها على الإطلاق . فهو أقدر اللوحات الأدبية والفنية على إبراز ملامح حياة الناس في السهول والوديان .. في الكفور والنجوع .

ونطلاقاً من هذا المفهوم للشعر الشعبي قدم لنا الكاتب العراقي الأستاذ منصور الحلو كتابه « صور عراقية ملونة » .

ولقد أمسك المؤلف في كتابه - بكاميرا أدبية - إذا صح هذا التعبير - تجولت في ربوع العراق ترقب وتسجل ما فيها من صور الشعر الشعبي الأصيل النابع مباشرة من على ضفاف دجلة والفرات .. ومن حفلات السامر .. وأغانى الفلاحين .. ونشاد الرعاة في الوديان .

وقد قرر الكاتب هذه الحقيقة عندما قال :

« بالرغم من أن هناك عددا لا بأس به من الكتب في الشعر الشعبي فأنني لم أجد أبى واحد منها وإنما اعتمدت على الشعب نفسه .. أتفاعل معه أناقشه وأسمع منه وأنقل عنه . فهو المصدر الوحيد الذي استقيت منه موضوع هذا الكتاب . وعندى أن الحقيقة دائماً أصدق من الخيال » .

وبصفة عامة وأساسية فإن أصدق الأعمال الأدبية أو الفنية هي التي تنبع من أرض الواقع الشعبي مستوعبة هذا الواقع بكل ما فيه ..



مستخدمة أياه محصور ارتكاز للخلق والابداع
الفنى . والشعر الشعبي العراقي غزير بنسب
ليغطي جميع ملامح حياة الشعب . وهو متعدد
البحور والأنواع . . والأغراض . الا أن أجمل
الألوان - فى نظر المؤلف - هى :

١ - الماويل

٢ - الدارمى

٣ - الأبوذيات

أولا : الماويل :

الماويل الشعبية العراقية تختلف من حيث
التركيب والوزن عن الماويل الشعبية العربية
الأخرى (الماويل المصرية واللبنانية مثلا) إذ أنها
تتألف من سبعة أشطر :

الثلاثة الأولى . . بقافية واحدة .

الثلاثة الثانية . . بقافية أخرى .

الشطر السابع بنفس قافية الثلاثة الأولى .

وهناك مواصل يزيد تركيبها عن سبعة أشطر

وهذه إحدى الصور :

من حرب النزال ما رد السهم واوى

ومنهل هاذ الوكت كمت الظفى واوى

ما من حديق الذى ليه التجى واوى

تميت حيران بالبيد احد واسف

وشمجدل بتوت صلى تنقطع واسف

عضيت جف الندامة يا ربع واسف

من شفت سبع الفل يطرد عليه واوى

وفى هذا الموال يصدر الشاعر الشعبي رغبته

فى محاربة الأندال من الناس وانه لا يتردد فى

محاربتهم . وأن الألم يحز فى نفسه من الذين

لا خلاق لهم . وحين يتأزم الموقف فى رؤية

الشاعر وتخال حياته من الصديق الوفى يحس

وكانه يعيش فى بيداء لا أثر للناس فيها وهو مع

ذلك يسير ويجد فى السير باحثا عن الانسان .

ثانيا : الدارمى (نسبة الى عشيرة الدوارم

التي تسكن وسط وجنوب العراق . ويقال انهم

أول من ابتكر هذا اللون من الشعر . ويقال

كذلك ان ما يقوله من النساء أكثر من الرجال) .

يتألف الدارمى من شطرين فقط يؤلفان بيتا

واحدا بحيث تكون الكلمتان فى نهاية كل شطر من

الشطرين وكانهما قافيتان . تماما كما كان

يفعل الشعراء القدامى فى قصائدهم العمودية

أو ما يسمى بالمطلع . والمدهش حقا أن الشاعر

الشعبي العراقي يستطيع أن يروى حادثة أو

قصة . أو أن يضرب مثلا أو يذكر أسطورة أو

يطرح كلمة كل ذلك فى هذا البيت الواحد !! ومن

هنا تبرز مقدرة الشاعر الشعبي العراقي على
التصوير والابداع .

ما كلت سننى الضميم ولى أن أجلده

صبرى على صبر أيوب زاد وتهدى

فى هذه الصورة تبدو فيها الشاعرة وهى

تصرخ وتستغيث من شدة ما تعاني من ضيق

بالأحداث ولكن بطريقة النفى مكابرة منها ، فهى

تتحدى صبر أيوب بصبرها وجلدها منقول :

ثالثا : الابوذيات :

تتكون لابوذيات من أربعة أشطر .

الأشطر الثلاثة الأولى بقافية واحدة (يستعمل

الشاعر فيها الجناس) .

الشطر الرابع تكون نهايته دائما بهاء أو تاء

ساكنة مسبوقه بياء مشددة (به) .

متى تأتى بشبر الفرح وتهل

زفبرى حرك باجى حشائى وتهل

لو مالى نواظر تكت وتهل

جا نارس خذنى وشرت بيه

يقول الشاعر :

متى تأتى يا شهر الأفراح وتهل علينا

ولولا هذه العيون الساكنة التى تذرف الدمع مدرارا

لأخذتنى نارى المشتعلة من مكاني هذا وسرت

بى الى حيث لا أعلم .

ولكن الفضل يعود لدموعى الهاطلة التى

أطفت بعضها !!

فى النهاية يمكننا أن نقول :

أن هذا المؤلف الذى بين أيدينا يعتبر خطوة

واسعة على بداية الطريق لدراسة التراث

الشعبي فى الوطن العربى كله دراسة جادة

وصادقة . . يجب أن تستكمل بأبحاث تنهج

النهج العلمى الموضوعى المقارن .

وليس من شك فى أن كتاب صور عراقية

ملونة « خطوة جادة فى سبيل دراسة خصائص

الشعر الشعبي العراقي والتعرف على أصوله

وأشكاله ونحن نتمسك بالوعد الذى قطعه المؤلف

على نفسه عندما قال :

« . . فان لمست من الشعراء تشجيعا على

المضى فى اخراج أجزاء أخرى وجدت ضرورة

لذلك فأننى سأفعل » :

ولابد من أن تذكر فى كلمة واحدة أن مقدمات

الدراسات المقارنة للأدب الشعبي العربى .

توضح مدى التماثل فى الأشكال والمضامين

والوظائف مما يؤكد الطابع القومى فى الأدب الذى

يترجم عن وجدان الشعب العربى العريق .

((محمد أحمد يوسف))



عالم الفنون الشعبية



من الحقائق التاريخية التي لم يثر حولها جدل بين اساتذة علوم الموسيقى والرقص ان الشعوب الأفريقية تعد من بين أول شعوب العالم معرفة بفنون الموسيقى والرقص ، كما انها من اصدق الجماعات الانسانية تعبيراً عن بيئتها الطبيعية بلغة الفن لا سيما فن الرقص حيث برع الأفريقي فيما نطلق عليه عصر الصيد في محاكاة الحيوانات التي كان يصطادها في الغابة وتقليد حركاتها بطريقة تلقائية .

ولعل أقدم ما وصل إلينا من اشكال الرقص الأفريقي المدون تلك الرقصه التي عثر على لوحه تصورها منحوتة على احدى صخور جنوب افريقيا، وهي اللوحة التي قلدها الرسام « جورج ستاو » وعرضها في عام ١٨٦٧ ، وفيها نرى رجلا يرقص وهو ممسك بعصا رفيعة طويلة وخلفه خمسة من الرجال يقلدونه في حركاته رافعين أرجلهم اليمنى وايديهم قليلا الى الامام مثله ، بينما يوجد أسفل الصورة حيوان يرمز الى الغزال الذي يعبر عن مصدر الحركة الراقصة .

والرقص لشعبي في افريقيا - كما يعرفه المفكر والفنان الأفريقي المعاصر « كيتافوديبا » في الدراسة الممتعة التي نشرها في عام ١٩٥٩ العدد الثالث من المجلد السابع من مجله « المسرح العالمي » التي تصدرها اليونيسكو - هو طابع طقوسي سحري من طوابع الحياة الأفريقية ، لا ينفصل عن أى شئ آخر بها ، وهو مزيج من النغم والحركة أبعد من أن يكون فنا مستقلا ، كما هو الحال بالنسبة للرقص الأوربي ، يتعلمه الأفريقيون كما يتعلمون الكلام ليعبروا به عن

الرقص الشعبي في أفريقيا وأهميته في الناحية الاجتماعية

عبد الواحد الإمباني



تصنيفها لمجموعة الرقصات التي تمثل في تنابعها دورة الحياة الكاملة من بدايتها إلى نهايتها ، وهي المجموعة التي تتكرر في كل مجتمع أفريقي والتي وضعتها الدكتورة « بيرل بريماس » في قسم مستقل بها ينتظم على الترتيب المتعاقب رقصة الاخصاب فرقة الميلاد فالتكريس أو البلوغ فالخطبة فالزواج فال موت وهي المراحل التي يمر بها كل كائن حي ...

أ - رقصة الاخصاب

رغم ان هذه الرقصة قد تختلف من حيث ادائها من قبيلة الى اخرى فان الغرض في النهاية واحد لدى الجميع ، فهي نوع من العبادة والتوسل الى القوة العليا تسبق بذر الحبوب كي تمتد جذورها وتقوى ونموا حسنا فالأفريقيون يعتقدون ان الرقص في هذه المناسبة لطرد كل الأرواح الشريرة فيتهيؤ الجو الصالح أمام البذرة للتفريخ والتوالد . والاخصاب هنا ليس قاصرا على اخصاب النباتات والحياة الحيوانية بعجماواتها وعائلها فحسب بل تمتد أيضا لتشمل اخصاب الفكر كذلك ، فحين يريد الزعيم أن يتخذ قرارا هاما يخص أمرا من أمور قبيلته فإنه يستدعى الراقصين ويطلب إليهم أن يرقصوا ليصبح ذهنه خصباً بالأفكار الصائبة .

ولما كانت الشعوب الأفريقية التي تعيش على ضفاف الأنهار ترى في النهر مصدر الاخصاب

مشاعرهم وأحاسيسهم ، ويتميز بمقومات درامية تعكس صورة الصراع المتبادل بين الانسار الأفريقي وقوى الطبيعة المحيطة به .

وهذا التعريف الموجز السريع يشير الى علاقة الرقص بالحياة داخل المجتمعات الأفريقية ، وهي علاقة وثيقة متلازمة تكاد تجعل منهما شيئا واحدا أو على حد تعبير الكاتبة الزنجية الأمريكية الدكتورة « بيرل بريماس » الرقص عند الأفريقي هو حياته ، فبين الرقص والحياة زواج مغناطيسي ، وحين اكتب عن الناس والحياة في أفريقي لا أجد أمامي مصدرا أصدق من الرقص .

ومن هنا كانت الجماعية سمة أصيلة من أبرز مميزات الرقص الأفريقي ، فالناس في أفريقي كلهم يرقصون ، الأطفال والصبية والشباب والشيوخ ، رجالا ونساء ...

أنواع الرقصات الأفريقية

وليس من الممكن هنا أن نقدم حصرا كاملا لأنواع الرقصات الأفريقية التي تمارسها الجماعات الأفريقية على اختلاف مواقعها الجغرافية ، لكن من المناسب أن نعرض فقط لأهمها وأكثرها شيوعا . ومن التعرف على دوافع هذه الرقصات وأغراضها نستطيع أن نتيقن مدى أهميتها وأثرها العميق في حياة الأفريقيين .

ولعل من الأفضل هنا أن نقتصر أثر المنهج الذي اتبعته الدكتورة « بيرل بريماس » في

ورمزها لأنه يفيض على الأرض ويرى تربتها ومن ثم يولد فيها قوة الاخصاب ولما كانوا يعتقدون كذلك انه ينبع من مصدر غير مرئى وتسير مياهه حاملة معها شحنة الحياة الى أنهار أفرمها فان النساء ينطلقن قبيل موسم بذر الحبوب مرتديات ملابس خضراء ، ثم يسرن فى حركة أشن بحركة النهر اللامتناهى فى صف طويل احدهن خلف الأخرى حاملات البذور وهن يرقصن رقصة تتحرك فيها الأقدام والأيدى فى ايقاع منتظم دقيق .

(ب) رقصة الميلاد :

حين يتم الاخصاب وتجدد القوة العليا . المرجو فى الوقت المناسب تبدأ رقصات الاحتفال بالمولود الجديد التى يمثل امتداد الحياة على لأرض ، والرقص فى هذه المناسبة يكون نوعا من الشكر للآلة الذى بفضل فوصل ماضى القبيلة بحاضرها ووهبها نعمة الاستمرار والديمومة . ومن التقاليد الطريفة التى ترتبط بهذه الاحتفالات أن أحسن راقص فيها يصبح له الحق فى ان يختار لنفسه زوجه تتحمل انجيله دفع مهرها نيابة عنه ، تكريما لتفوقه .

(ج) رقصة البلوغ (التكريس) :

وحفلات الرقص بهذه المناسبة تعد من أهم حفلات الرقص على الإطلاق لدى كل القبائل الأفريقية ، إذ ينظرون الى مرحلة البلوغ على أنها أخطر وأهم كل المراحل التى يمر بها الانسان فى حياته ، رجلا كان أم امرأة .

وتعنى رقصة التكريس أن الانسان لا يصبح أن يعيش خائفا ، بل عليه أن يواجه هذا الخوف وأن يتغلب عليه ولا وقع صريعا تحت أقدامه .

ولما كان وجود القبيلة ومكانتها يعتمدان على نوعية أفرادها فانها تربي النشء الجديد منذ طفولته جسديا ونفسيا على تحمل أكثر التجارب قسوة ، ولهذا يعتبر الشخص الضعيف خطرا يتهدد مجتمعه ، وفى حفلة الرقص التى تقام بمناسبة انبلوغ يوضع الشخص المراد تكريسه فى مواجهة الخوف مباشرة ، والخوف هنا قد يتمثل فى شكل الراقصين ذوى الأقنعة أو فى أصواتهم التى يقدون بها قصف الرعد الخ وهؤلاء الذين ينهزمون أمام الخوف يظلون الى الأبد أطفالا ، لا يستطيعون الزواج ، ويصبحون موضع امتهان المجتمع وازدراءه ، أما الذين يتغلبون على الخوف ويقهرونه فانهم يغدون أهلا لممارسة كل نشاط

(د) رقصة حفلات الخطوبة والزواج :

ولما كانت الحياة فى أفريقيا تتميز بالطابع الجماعى التعاونى فإن المجتمع يحرص دائما على أن يشارك الفرد أفراده ولحظاته السعيدة . وليس من شك فى ان مناسبة الخطوبة أو الزواج تعد من أكثر المناسبات مدعاة للبهجة والسرور فى حياة كل انسان ، ولهذا تقيم القبيلة حفلا رقصيا لمن يتزوج من اعضائها وفى مناسبة الخطوبة تجتمع الفتيات الأبنكار حيث تمتظهن دائرة ثم يأخذن فى الجرى بخطى دقيقة ومن يشككن منظر طائر البطورس ويمسكن فيما يشبه حركة الطير فوق منحدرات الجبال الخضراء الى أن يحتضن داخل الحقل الخصبة .

أما رقصة الزواج تبدأ حين تنتهى السيدة العجوز من توجيه النصائح التى تجعل من العروس زوجة صالحة وبعد أن تحمل أمتعتها وتتبع زوجها الى منزله الجديد ويكون الغرض من الرقص فى هذه الحالة هو شكر الله على تفضله بتهيئه الجو لخلق اضافة جديدة الى حياة القبيلة وكذلك لالتماس السعادة والبركة للعروسين .

(هـ) رقصة الموت :

قد يكون من الغريب أن نتصور مجتمعا يرقص فى مناسبة الموت ، ولكنه تقليد لا يرى فيه الأفريقى هذه الغرابة التى يراها غيره ، لأن الأفريقى يعتقد أن دورة الحياة إنما تكتمل بالموت أو على حد تعبيره بالعودة الى العالم الا منظور ، لأن المرء حين يموت ينتقل الى عالم الخلود مع أرواح السلف وفى هذا خير كبير لمن فارق حياة الأرض وعلى الاحياء أن يسعدوا بهذا الخير وأن يعبروا عن فرحهم بالرقص والصحوب بالغناء والطبل ، وقد لحص الفيلسوف الأفريقى المعروف دكتور « الكسيس كاجامى » سر سعادة الأفريقى بالموت وعدم احساسه بالحزن العميق لحدوثه بقوله :

« ذلك لأن الفلسفة الأفريقية تؤمن بالخلود فالموت ليس إلا الامتداد الأولى للحياة المنظورة والأفريقى ينظر اليه باحترام تماما كما ينظر الى المونود ، ولهذا يحتفل بموت أقربائه وأعزائه بالرقص لأنها المناسبة التى سيعود فيها الميت الى أرواح أسلافه » .

رقصات أخرى :

وليست هذه المناسبات الاجتماعية التي تحدثنا عنها هي وحدها المناسبات التي يقيم لها الأفريقي حفلات الرقص ، بل أن هناك مناسبات كثيرة أخرى يستقبلها الأفريقي دائما بأشكال متنوعة من الرقص التقليدي الذي توارثه عن آباءه وأجداده الأقدمين ، ولا يرى فيها جميعا إلا جزءا لا يتجزأ من طقوس حياته .

ومرة أخرى نعتمد على منهج الدكتورة « بيرل بريماس » ، في تصنيفها الموضوعي للرقص الأفريقي ونعرض للمجموعة التي أدرجت في داخلها تلك الرقصات التي يتعامل بها الأفريقي مع بيئته الطبيعية ، والبيئة الطبيعية هنا هي الغابة ، إذ هي المسرح الكبير الذي تتحرك كل خطوات الحياة فوق خشبتها الممتدة هنا وهناك وفي داخل هذه الغابة يتوافر الغذاء من مصادره النباتية والحيوانية ، وكل إنسان يستطيع أن يحصل على ما يحتاج إليه منه طالما كان قادرا على استخدام وسائل الجمع والقنص ، فالغابة ملك مشاع للجميع تمنح عطاءها السخي لكل من يوظف إمكانياته البشرية للأخذ والقبول .

وقد تعلم الإنسان الأفريقي وهو يتعامل مع الغابة حرفة الصيد وضرورة الحرب دفاعا عن سلامته ورزقه وأهمية الشجاعة كوسيلة لتأكيد ذاته وحقنه ومعرفته طباع الحيوانات ، وقيمة أخبار السلف العظام وذكرى أمجادهم وانعكست كل هذه الجوانب من حياة الأفريقي في رقصات مختلفة تمثل مفهومه لها وأثرها في وجوده بل أصبحت جزءا من هذه الحياة نفسها ، فكانت رقصة الصيد ورقصة الحرب الشجاعة ورقصة القروذ والأفراس والرقصة التي تلازم رواية الأسطورة والتاريخ .

وسنحاول هنا أن نتعرض لأهم هذه الرقصات وأكثرها ذيوغا بين الشعوب الأفريقية ومن خلال هذا العرض تشير إلى دورها وأهميتها في حياتهم الاجتماعية .

(أ) رقصة الصيد :

الغرض منها تعليم الصبية أفضل أساليب القنص وإبراز مقدرة الإنسان على السيطرة على الحيوان ، ولما كان الغزال أصعب حيوانات الغابة منالا على الصيد فقد انتشرت رقصة صيد الغزال على أوسع نطاق في أفريقيا .

تضم حلبة الرقص ثلاثة من الصيادين المسلحين بالرمح والسكاكين وصبيا في حدود الخامسة



عشرة من عمره يصع فوق رأسه قناعا لرأس غزال بينما يغطي جسمه بجلد غزال أيضا ويثبت في أسفل ظهره ذبلا صغيرا .

ويبدأ الراقصون الثلاثة بتثبيت بعض الحشائش الخضراء في قطعة متوسطة الطول مفروشة في الأرض وسط الحلبة ، وبمجرد أن ينتهوا من وضع هذه الحشائش في مكانها يتقوسون داخل أغطيته المصنوعة من جلود الحيوان ثم يختفون وسط صفوف المشاهدين من الجماهير إلى حين يدخل الغزال « الراقص » بهدوء وحذر نافخا في الهواء محدثا صوتا خافتا ، بينما يتحرك واحد من الصيادين من بين صفوف الجماهير شاهرا سكينه في يده متجها نحو الغزال ، ومع إيقاع الطبول الآخذ في الصعود قليلا يتلفت الغزال حوله فيرى الحشائش الخضراء المثبتة في نهاية العصا فيقترب منها في حذر شديد ، وحين تزداد ضربات الطبول ارتفاعا يرجع الغزال بعيدا عن الحشائش الخضراء وان ظل مترددا بين الأقدام عليها والاحجام عنها حتى تبدو خضرة الحشائش مغربه في عينيه فيقترب منها هذه المرة ويكاد يلمسها وان تظاهر في الوقت نفسه بأنه لا يعبا حتى يلمسها ، وبينما يأخذ الغزال اتجاهها مضادا بجسمه لموقع الحشائش اذ به ينقض عليها في حركة رشيقة ليلتهمها بسرعة ، وفي هذه اللحظة تنطلق سهام الصيادين الثلاثة فتصيب الغزال ، غير أنه يظل يقاوم والسهام عالقة بجلده بينما تتوالى ضربات الطبول في سرعة مذهلة فيرتقى الغزال فوق الأرض وان ظل يحرك أجزاء جسمه بلا أمل ، إلى أن تتجه الصيادون نحوه في حركة خاطفة ويقطعون ذيله بالسكين ، وبهذا المشهد تنتهي الرقصة .

(ب) رقصة الحرب :

وهي من أكثر الرقصات الأفريقية إثارة وأهمية لأنها ترتبط بأهم وأخطر حادث يتوقف عليه مصير القبيلة ووجودها وكرامتها .

والغرض من هذه الرقصة تجديد قوة القبيلة ومقدرتها على القتال دفاعا عن النفس .

وتبدأ هذه الرقصة بجماعات صغيرة لا تلبث أن تتزايد أعدادها مع استمرار الرقص ودق الطبول ، وفي كل دورة يندفع الرجال صائحين وقد شرعوا حراهم في مستوى رؤوسهم ثم يغرزون هذه الحراش في خط محفور على الأرض وحين يطلق الراقصون المحاربون صيحات الحرب يشترك كل الواقفين حول الحلبة في هذا الصياح .

وفي معظم القبائل الأفريقية يتولى هذه الرقصة أحد السحرة العرافين ، وهو الذي ينشد الأغنية في صيغة مرتلين آخرين ، وقد جرت العادة أن يصنع الراقصون الذكور وجوههم ويحركون أجسامهم متارجحين ذات اليمين وذات اليسار وهم يدقون الأرض بأعقاب أقدامهم ، وحين يشعرون بالارهاق والتعب يتوقفون قليلا للراحة وتناول الطعام والشراب ثم يستأنفون الرقص من جديد .

ويعتقد الأفريقيون أن هذا الرقص يمنح الرجال مزيد من القوة قبل خروجهم للقاء العدو أو الإغارة على أرضه وماشيته .

ومن بين الأغاني التي يرددونها الراقصون وهم منهمكون في أداء هذه الرقصة هذه الأغنية التي تقول بعض كلماتها .

« قاتلوا بأيديكم وقلوبكم

اقتلوا العدو ولا تخافون شيئا أيها الرجال

وتقوم النساء أيضا بأداء رقصة الحرب حين يكون الرجال مشتبكين في القتال وتعتقد بعض القبائل أن الرقص الذي تقوم به النساء في هذه الظروف هو الذي يقرر سير الحوادث في ميدان القتال ، فهن يعلقن في أعناقهن بعض الطلاسم والتعاويذ أثناء الرقص ويقمن بهجمات على مجموعة من الدمى تمثل العدو ويحطمن رؤوسها رمزا لتحطيم رؤوس الأعداء .

(ج) الرقصة التي تصاحب رواية الأسطورة والتاريخ :

وهذه الرقصة تصاحب الراوى وهو يحكى بعض الأساطير الشعبية أو يروى ملاحم المعارك التي خاضتها الأجيال السابقة من الأسلاف وتعتبر هذه الرقصة في مشاهدتها المتعاقبة عن الأحداث التاريخية نفسها أى تكون بمثابة تمثيل لواقعها كما كان .

إلى جانب المجموعتين السابقتين من الرقصات الأفريقية وهي المجموعة التي تمثل دورة الحياة والمجموعة الأخرى التي تصور مظاهر حياة الإنسان الأفريقي ومختلف جوانب نشاطه في محيط الغابة هناك مجموعة ضخمة أخرى من الرقصات المتنوعة ، وكلها ذات أثر بالغ في الحياة الاجتماعية لدى الشعوب الأفريقية ، هناك رقصات شعبية يختص بها أرباب الصناعات المختلفة كما أن للجماعات السرية أيضا رقصاتها الخاصة بها .



ويطلق الأفريقيون على الطبل « حد لموسيقى » لأنها الدعامة الأساسية لكل ألوان الموسيقى الأفريقية .

وتتعدد أنواع الطبول في الرقصات الأفريقية نظرا لتغير الإيقاع المركب داخل الرقصة الواحدة، ورغم أن هذه الطبول تختلف من حيث أحجامها وأشكالها ومن ثم تختلف درجة أصواتها فإنها تعطي لغة مركبة يفهمها الأفريقيون ، لغة قد يعتبرها غيرهم نوعا من الضجج الصاخب .

ويتميز الإيقاع الأفريقي بتغير مناطق الضغط العادية داخل « المازورة » التي تكون الوحدة الزمنية للحن ، وهذا الإيقاع هو ما يطلق عليه في الاصطلاح الموسيقى الحديث اسم « السنكوب » وعلى هذا فالإيقاع الأفريقي « السنكوباتي » المركب هو الذي يعطي للرقصة الأفريقية قوة وحيوية دافعة ...

وبعد فالحديث عن الرقص الشعبي في أفريقيا حديث طويل ومتشعب حظيت المكتبة الأوربية بالدراسات المتنوعة عنه ولكنه لا يزال حتى الآن عالما مجهولا لم يكتشفه بعد أحد من الدارسين المحدثين العرب ، ولم يتوفر على تسجيله أو الكتابة عنه من الأفريقيين سوى قلة محدودة ولا تزال جهودهم قاصرة عن الوصول إلى المستوى المطلوب رغم أن هذا اللون من التراث الفني الحبيب قد غزا العالم كله لا سيما مناطق نصف الكرة الغربي وأوروبا وأحدث أثرا عميقا في الحياة الفنية هناك .

« عبد الواحد الأمبابي »

وللمتطبين كذلك رقصاتهم التي يستخدمونها في العلاج وطرد الأمراض والأوبئة وهناك رقصات الترحيب بالضيوف ورقصات الاحتفال بتنصيب زعيم القبيلة ورقصات للمطر والشمس والقمر الخ ...

ان حياة أفريقيًا - كما يقول الفنان الأفريقي المعاصر كيتافوديبا هي على مدى آلاف السنين رقصة طويلة تعددت فيها الشخصوس ولكنها رقصة لا تنتهي لأنها تحمل سر الحياة .

وقبل أن ننتهي من هذا الحديث عن الرقص الشعبي في أفريقيًا ودوره في الحياة الاجتماعية لا بد لي من حديث سريع عن بعض العناصر المرتبطة به أشد الارتباط وأوثقه ، فمعالجة موضوع الرقص الأفريقي دون التعرض لأهمية الطبول فيه تعد من وجهة النظر الواقعية والتاريخية ومعالجة ناقصة وغير أمينة ، ولذلك فلا بد من حديث سريع عن هذه الآلة وصلتها العضوية بالرقص الأفريقي ..

لقد كانت الطبول لا تزال إلى حد ما تعتبر من وسائل التفاهم بين سكان أفريقيًا المنتشرين في أماكن شاسعة ومتراصة الأطراف فهي تمثل عندهم قوة الكلمة وسحرها وقدرتها على التغلب على متاعب الحياة .

والطبول التي يستخدمها الأفريقيون عادة في رقصاتهم المختلفة هي الطبول الكبيرة التي ذكرها ابن خلدون باسم « الكوركة » ويصل بعضها إلى طول الرجل أو يكاد .

قارة أم الصغير

جودت عبد الحميد يوسف

مجموعة الصور الفوتوغرافية الخاصة بدراسات
هارفارد الافريقية *

وقد صدرت هذه الدراسة في باريس
بالانجليزية عام ١٩٣٦ ضمن السلسلة العامة
للائنثروبولوجي تحت عنوان « ملاحظات على شعب
سيوة والجاره » ٠٠ و « الجارة » هي تسمية القارة
بلغة الأهلين *

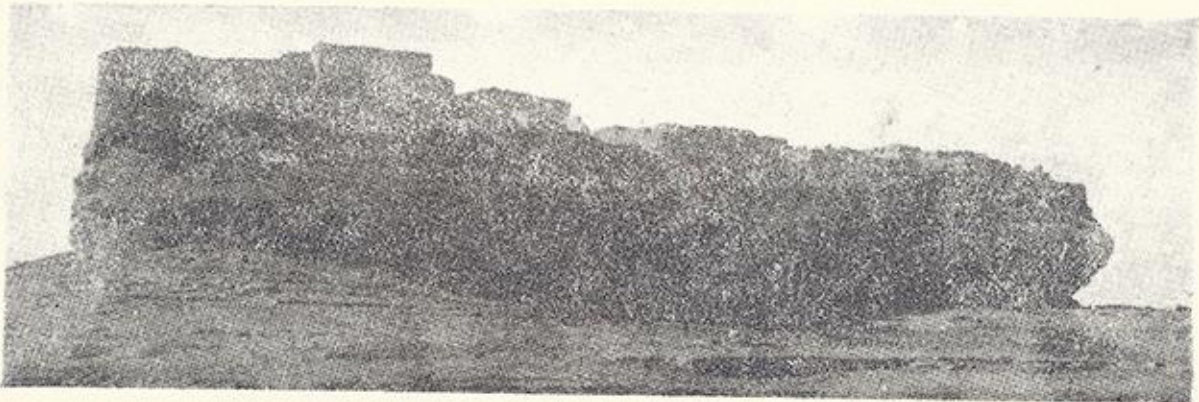
ولاشك أن هذه الدراسة - التي سجلت
الحياة والتقاليد والفنون خلال مرحلة من المراحل
التي كانت تقع فيها الواحة تحت ظروف الانعزال
التام - تعتبر من أهم المراجع العلمية التي يمكن
أن يستفيد بها الباحثون لأجيال طويلة قادمة *

وهي في الواقع تجميع مركز لمجموعة من الدراسات
الملاحظات وانطباعات التي حظيت سيوة - أكثر
من غيرها من مناطق مصر - بأهمية الكتابة عنها
وبغزارة على مر العصور *

ولقد تعودنا في فترة السنوات الاخيرة أن
نطالع لهم صحفا ومجلاتنا عن تلك القرية المنعزلة
« قارة أم الصغير » عدة موضوعات ذات عناوين
مشيرة وأقاصيص أسطورية ، كان من بينها ما نشر
في بداية عام ٦٨ عن أن هذه القرية قد بنيت
بيوتها فوق صخرة ارتفاعها ٧٠ مترا عن مسطح
الصحراء وحينما تغرب الشمس يصعد اليها
الاهالي عن طريق سلم خشبي طويل صانع من
جذوع النخيل، ثم بعد أن يتم الاطمئنان على جميع
السمكان يرفع السلم حتى لا يصعد اليهم أحد
لبلا ٠٠ والصوره بكاملها تبعد عن الحقيقة بعدا

أربعون عاما كاملة هي المسافة الزمنية بين
الباحث الانثروبولوجي الشاب والتر كلاين الذي
أوفدته جامعة هارفارد الامريكية لدراسة واحة
سيوة ٠٠ وبينى كمبعوث مصرى أوفدته الثقافة
الجماهيرية لتسجيل الفنون التشكيلية الشعبية
في نفس المنطقة ، وهي مسافة زمنية طويلة مرت
على الواحة خلالها كثير من الاحداث والتطورات
أدت بها في النهاية الى صوره للحياة لا تحصل من
آثار المرحلة الأولى غير ذكريات يحاول أن يتذكرها
الرجل الوحيد الباقي من الرجال الكثيرين الذين
تحدثوا الى الباحث الأمريكى كلاين ٠٠ رجل فى
العقد السابع من عمره ٠٠ وحينما سألته عن
كلاين ، قال بعد سرحة فى أعوام طويلة مضت :
كان شابا كثر الأسئلة مثلك ٠٠ وتاهت اجابته
فقد كان هذا الرجل منذ أربعين عاما شابا يفوق
العشرين من عمره *

والدراسة التي أذكرها لكلاين تتضمن جزء
من مجتمع سيوة يعيش منعزلا على مسافة تبلى
١٣٥ كم من قلب مدينة سيوة العاصمة ، وهي
لا زالت تحمل الكثير من ملامح طابعها القديم رغم
المسافة الزمنية الطويلة ٠٠ تلك هي « قارة أم الصغير »
التي احتل موضوعها جانبا كبيرا من هذه الدراسة
التي جريت بين عامي ١٩٢٨/١٩٢٩ وأعدت بإشراف
جامعة هارفارد مع الاستعانة برسوم منقولة عن





منظر عام للقارة وتبدو بوضوح تراكيبها المعمارية فوق
الصخرة الفخمة المتآكلة بعوامل التعرية

تختص أولاهما بظاهرة قلة تعداد السكان في
القرية .. حينما كانوا في الأزمنة القديمة يحملون
روح التحدى والهجوم على القوافل نظرا لفقرهم
ولموقع القرية على طريق تلك القوافل بين سيوة
ومصر .. تقول الاسطورة المتوارثة « أن شيخا
ورعا اسمه « عبد السيد » كان مسافرا من
طرابلس ليلحق بقافلة الحجاج في القاهرة وكان
يرافقه عدد من الرجال المتعبدين الذين كانوا
يريدون الحج أيضا .. وعندما حطوا رحالهم عند
(القارة) خرج السكان من القرية لمهاجمتهم بدلا
من استضافتهم وكرمهم .. ونجح الشيخ ورفاقه
في الهرب وحينما وصلوا الى وادي آمن
وقف الشيخ الجليل « عبد السيد » فوق صخرة
وأخذ في الدعوة على قوم القارة مقسما لن يكونوا
أبدا أكثر من أربعين رجلا على قيد الحياة في هذه
القرية .. ومن لحظتها وحين يجاوز عدد الرجال
الأربعين يموت واحد منهم .. »

وتقول الاسطورة الثانية .. أن مجموعة من
الأعراب المهاجمين قاموا بالاغارة على « القارة » في
أحدى المرات .. وتقهقر السكان الى القرية وأغلقوا
البوابة الوحيدة لها .. وتوسلوا الى الشيخ الولي
المدفون خارجها طالبين النجدة فظهرت روح
الشيخ الميت لتخطف أبصار الأعداء فيتجولون
حول الصخرة مرات وكلهم عاجزين عن العثور
على البوابة أو رؤيتها .. وكانت النتيجة انهلاك
قواهم مما شجع سكان « القارة » على الهبوط الى
أسفل لقتلهم .. »

واذا ما نظرنا الى «قارة أم الصغرة» من وجهة
نظر التراث الشعبي فاننا نستطيع أن نطلق عليها
« المتحف الحى للتراث الشعبي في منطقة سيوة »
فهى وحدها التى تنطبق عليها مواصفات ذلك النوع
من المتاحف فهى لازالت تحمل نفس الطابع القديم
فى التخطيط الانشائى للقرية أو المدينة ..
وأسلوب بنائها .. ثم حركة الحياة التى تعيش

تماما .. فلا القرية على هذا الارتفاع الشاهق
ولامن المعقول أن يصنع سلم بهذا الطول
الرهيب .. من جأنوع النخيل التى يمكن ببساطة
تصور حجم جذع واحد منها ثم تصور حجم السلم
المذكور وثقله .. وكم يحتاج من البشر ومن الوقت
والجهد لرفعه الى داخل القرية .. تلك الصورة
لا يمكن أن تكون قد حدثت فى أى عصر من
العصور التى مرت على تلك القرية التى تتوسط
واحتها الوادعة المنسية .. والتى يسكنها أقل
من ١٥٠ نفسا من الكهول والرجال والنساء
والأطفال من ذوى البشر الداكنة ..

وليس هناك أدنى شك فى أن «قارة أم الصغرة»
بتعدادها الضئيل وفى وضعها الهادئ المستكين
وسط الصحراء على ارتفاع لا يزيد عن عشرين
مترا عن سطح الأرض المحيطة بها وصورة أبنيتها
المتراصة المتجمعة فوق الجبل الصغير مكونة
سورها الحصين .. وطقاتها الضيقة .. وغالبية
سكانها الذين لازالوا يعيشون حياتهم العادية
المتوارثة فى دورها القليلة ، يؤدون شعائرهم
الدينية الاسلامية فى مسجدها القديم الذى يعلو
مدخلها الوحيد ذو المذابة العتيقة .. كلما وجدت
تشكل فى مجموعها العام طراز القلعة الصغيرة -
صورة تستثير الخيال .. وتساعد على تأكيد
الأساطير القديمة التى تدور حولها .. بل
وأحيانا تساعد على خلق أساطير جديدة يمكن أن
تضاف الى ما دار حول هذه القرية منذ نشأتها
وحتى اليوم ..

ويذكر بلجريف (١) أسطورتين عن « الجارة »

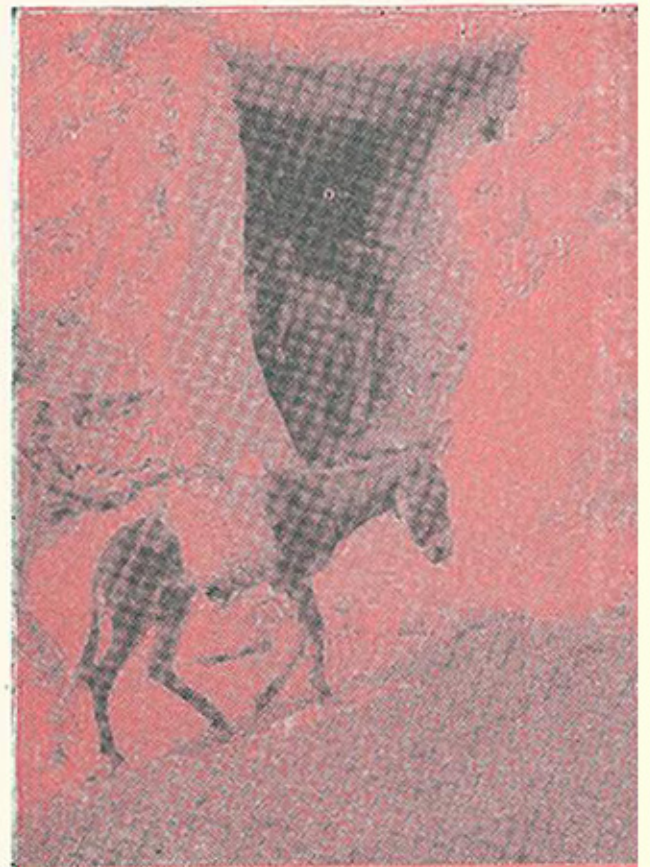
(١) ضابط انجليزى كان يعمل قائدا لفرقة الهجانة
فى سيوة خلال السنوات الاولى من القرن العشرين ،
أصدر فى لندن عام ١٩٢٣ كتابا بعنوان « سيوة واحدة
الاله آمون » يعتبر من أقيم المراجع التى صدرت عن هذه
المنطقة .

فيها وتدور خارج كتلتها البنائية على الأرض التي تكسوها مساحات منها أشجار النخيل والزيتون .
لقد كانت المدينة الأم الأولى . . شالي
القديمة التي تتوسط الآن مدينة سيوة ،
والثانية قرية أغورمي التي تبعد ثلاثة كيلو مترات
عن شالي ، وكلاهما لازالت أطلال المباني والمرافق
والشوارع الضيقة والآبار فيها باقية تذكرنا بتلك
الحضارة التي أندثرت وبدأت المدينة تفتقرش
الأرض من حولها . ولم يبق من صورة القلعة
العالية المحكمة غير «قارة أم الصغير» ذلك المتحف
الحلي الذي لازالت فيه حياة السكان بنفس
أسلوبها القديم في شالي وأغورمي . . لكنها مع
تيار التقدم والحياة في الواحة كلها . . وبعد
توقف الغزوات التي كانت تهددها . . وبعد
توفر الأمان . . تسير نحو الجديد تتطور ذاتيا . .
اذ بدأت بعض الأسر القليلة تبني لنفسها دورا
جديدة أكثر اتساعا . . أكثر تطورا على الأرض
المحيطة بالقرية المعلقة على التل . . لكن أسلوب
البناء واحد ، والحامات المستخدمة فيه بقيت كما
هي في سيوة كلها ، طينة الأرض المألوفة التي
تسمى « كيرشيف » لتشبيد الحوائط وجذوع
أشجار النخيل للتسقيف .

والقرية في شكلها العام غير محددة الجوانب
تماما ، لكنها في مسقطها الأفقي أقرب إلى شكل
المستطيل ويقع مدخلها في الجهة الشرقية وهو
عبارة عن ممر واقف الانحدار يتصاعد بالتواء بلا
درجات متعرجا مع اتجاه التل يقود عبر الصخرة
إلى البوابة الضخمة التي يغلقها باب عتيق من
فلوق النخل المجمع حيث تؤدي هذه البوابة إلى
نفق يقع أسفل مسجد القرية يتفرع إلى فرعين
يؤديان إلى داخلها ، وفي وسط القرية يقع السوق
المفتوح .

والواقع أن هناك بعض الاختلافات بين شالي
القديمة من جهة وأغورمي والقارة من جهة أخرى
اذ أن مدخل الأولى يتكون من درجات والمجموعة
الثانية مداخلها ممرات شديدة الميل وثمة اختلاف
آخر بين شالي القديمة وأغورمي من جهة والقرقارة
وحدها من جهة أخرى . . ذلك أن وضع المئذنة
في المجموعة الأولى تعلو المدخل مباشرة أو في
جانبه . . مظلة على الخارج لا مكان استخدامها
كبرج للمراقبة ، بينما نجد المئذنة في مسجد
القارة الذي تعلو المدخل تطل إلى داخل القرية
هذا .

وحين نترك القرية وأبنيتها فإننا نقف أمام
أهم إنتاج تعتمد عليه « القارة » طوال العام



مدخل القرية في الجزمة الشرقية في سورعا العسرين ويظهر
انحداره الشديد

نموذج في إنتاج الفخار (مبخرة) ذات ثلاث زوائد زخرفية
ملتحمة في أعلى وتنسم بالخشونة والبداية





مجموعة من المراجين الملونة المختلفة الاحجام المصنوعة من
الخوص والمزخرفة برحلات هندسية وبالوحدات المشغولة
بجبال الليف وكرات الحرير من انتاج القارة .

الانتاج مصدرا من مصادر التجارة لبعض زائريها
من المناطق الأخرى .

والحقيقة أن هذه الشريحة البشرية التي
نعرض اليوم للمحات مما كتب عنها في بداية هذا
القرن ، ومما نراه في الدراسات الميدانية التي
تجرى اليوم على أرض واحة سيوة - في حاجة الى
أن توضع موضع الاعتبار فيما يتعلق بتخطيط
بعثات المسح التسميحي لكل جوانب التراث
الشعبي فيها . . . فليس كافيا أن نسجل جانبا
واحدا منها كالفنون التشكيلية الشعبية وانما
يحتاج الأمر الى ايفاد مجموعات من الباحثين
لتسجيل هذا النموذج الفريد من نماذج المتاحف
الحية التي يندر أن يتعدد في بلادنا ولا قتنا نماذج
حقيقية من انتاجها قبل أن يطيح بهذا التراث
طوفان المدنية الزاحف على أرض واحة سيوة
متمثلا في تدفق البترول غزيرا من أراضيها .

جودت عبد الحميد يوسف

في معيشتها بعد موسم تصدير انتاجها الضئيل
من البلح والزيتون . . ذلك هو انتاج المراجين
وهي صناعة تشتهر بها القارة منذ أقدم العصور
حيث كانت تباع البلح والخصير والمراجين الى
القوافل المارة بين مصر ووادي النيل .

ويتميز انتاج هذا النوع من الصناعات اليدوية
للقارة بالبداية في التنفيذ وفي استخدام الالوان
الزاهية ولهذا فانتاجها رخيص نسبيا اذا ما قورن
بالانتاج الدقيق لصناعة المراجين والأطباق الخوص
في سيوة ذاتها ، وتقوم الزخارف المستخدمة فيها
على تكرار الوحدات الهندسية الكبيرة أو الزخارف
الحلزونية في المراجين الكروية الشكل أو الأطباق
الدائرية . . نجد أن انتاج الأبراش فيها بسيط
يخلو من الزخرفة ويتم انتاجه في صورتى المستطيل
والبيضاوى الذى يستخدم كمصليات خاصة .

ولقد دخلت الى « القارة » الآن أشكال جديدة
لا تمت الى انتاجها الاصلى بصلة بعد أن أصبح هذا